



7

8

357

BIBLIOTECA NAZIONALE
CENTRALE • FIRENZE •

LES
ARTISTES DE L'ALSACE

PENDANT

LE MOYEN-AGE

PAR

CHARLES GÉRARD

ANCIEN REPRÉSENTANT DU BAS-RHIN

AVOCAT A LA COUR D'APPEL DE NANCY



TOME PREMIER

COLMAR
E. BARTH
Grand'rue.

PARIS
A. AUBRY
18, rue Séguier.

1872

m. 8. 354.

j. 8. 354

University of Toronto

LES ARTISTES DE L'ALSACE

IMPRIMERIE DE J. B. JUNG A COLMAR.

LES
ARTISTES DE L'ALSACE
PENDANT
LE MOYEN - AGE

PAR
CHARLES GÉRARD

ANCIEN REPRÉSENTANT DU BAS-RHIN
AVOCAT A LA COUR D'APPEL DE NANCY



TOME PREMIER

COLMAR
E. BARTH
Grand'rue.

PARIS
A. AUBRY
18, rue Séguier.

1872

*Tous droits de reproduction ou de traduction,
même partielles, réservés.*

PRÉFACE

L'histoire générale de l'art, grâce aux recherches et aux études dont elle a été l'objet dans tous les pays, constitue aujourd'hui une des branches les plus riches et les plus intéressantes de la culture intellectuelle moderne. Nous savons comment les arts sont nés de la civilisation antique, comment ils l'ont à leur tour agrandie et élevée, dans les contrées heureuses où les richesses du sol, la beauté du climat, la présence d'une race supérieure et passionnée favorisaient si énergiquement leur progrès et leur influence; nous savons comment les besoins sociaux et les relations internationales, le commerce et les conquêtes guerrières, les émigrations individuelles et l'esprit de colonisation politique, ont développé, répandu, propagé et imposé les arts utiles, le culte des formes, les

idées théoriques sur le beau ; la succession chronologique des modes d'expression de la beauté ainsi que la génération des systèmes, des styles, des ordres et des écoles, nous ont été révélées ; les perversissements, les décadences, nous ont été expliqués en même temps que les transformations subites de l'art et ses renaissances graduelles. Toutes ces phases du mouvement général de l'art sont connues, et il n'est réservé qu'à de très-hautes intelligences de modifier désormais l'opinion du monde pensant sur ces questions.

Il y a moins d'unité et d'accord dans les histoires particulières de l'art, soit que l'on considère celui-ci au point de vue de son objet et de son action, soit qu'on l'envisage dans son rôle et dans ses manifestations chez les diverses nations ou chez les groupes de peuples de même civilisation. Le développement historique de l'art dans telle région de l'Europe, et même la culture spéciale de telle branche des beaux-arts, seront jugés fort diversement par les Italiens, les Français et les Allemands. Il sera bien rare que le préjugé ou l'amour-propre national détermine avec équité la mesure des inspirations et des influences et classe selon la vérité les rapports de filiation, de parenté ou de domination qui existent entre l'art d'un pays et l'art des pays voisins. L'Italie pense que toute l'Europe lui est redevable de sa culture artistique ;

l'Allemagne place chez elle le centre du mouvement qui a produit l'art original du moyen-âge; la France s'attribue, quelquefois avec un peu trop de chaleur, l'initiative, la direction et la discipline des beaux-arts dans la société chrétienne. Il est pourtant avéré que les écrivains français ont mis dans leurs appréciations des travaux des autres peuples une impartialité et une loyauté qui n'ont encore été atteintes par les critiques et les historiens d'aucune nation. Cette équité nous était plus facile qu'aux autres peuples, car en reconnaissant leurs mérites nous n'étions pas condamnés à rabaisser les nôtres. Elle dérivait aussi naturellement du fonds propre de notre caractère et de notre esprit, qui est la bienveillance, la courtoisie et le besoin de généralisation philosophique, non dans le sens abstrait et métaphysique qui obscurcit plus qu'il n'éclaire, mais dans le sens vivant, réel et humain que nous avons fait prévaloir dans toutes les directions intellectuelles.

L'histoire de l'art dans les différents pays de l'Europe recevrait des éclaircissements considérables, si des investigations poursuivies avec patience recueillaient les faits qui, dans chaque province, se rattachent à l'activité artistique. Ces histoires spéciales et détaillées, qui nous feraient bien connaître les monuments, les artistes et leurs œuvres, deviendraient les matériaux sûrs et solides

de l'histoire des arts dans chacune des grandes divisions régionales que la géographie et la politique ont assignées comme un domaine naturel aux principales nations européennes, aux races différentes qui en constituent le fonds essentiel et actif, et même aux civilisations particulières et variées qui sont contenues dans la civilisation collective ou générale.

Tout le monde conviendra que le tableau du développement des arts dans la Bourgogne, dans la Champagne, dans la Normandie, dans la Lorraine, dans chacune des provinces françaises, que les statistiques monumentales de ces divers pays, que la série chronologique des artistes qui y ont exercé leurs talents et leur influence, aideraient singulièrement à fonder l'histoire complète et définitive de l'art en France. Tous les autres pays de l'Europe devraient être soumis au même système de recherches et de constatations, afin que chacun puisse mesurer avec vérité et avec justice sa part dans la culture générale des arts. Quoique l'Allemagne soit peut-être plus riche que la France en travaux de ce genre, elle est pourtant bien loin encore d'avoir porté la lumière dans toutes les parties de son domaine artistique et d'avoir dégagé le contingent qu'elle a fourni dans l'héritage dont l'humanité recueille les bienfaits.

Je tente dans le présent livre de tracer une de

ces histoires particulières, purement provinciales, de l'art. Le cercle de mes recherches est l'ancienne province d'Alsace. Il s'offrait de lui-même à mes efforts et à mes préférences. L'affection filiale qui m'attache depuis plus d'un demi-siècle à l'Alsace et l'étude persévérante que j'ai faite de son histoire devaient me décider à un travail dont le résultat mettra en lumière la culture intellectuelle, la civilisation originale et même la haute signification politique du petit groupe de population répandu entre les Vosges et le Rhin.

Quand j'ai commencé, il y a bien longtemps déjà, mes investigations sur les artistes de l'Alsace, rien ne pouvait faire craindre que le sort politique de ce pays fût menacé, et bien moins encore qu'il pût être changé par la force des armes. La puissante pensée de Richelieu avait résolu de rattacher l'Alsace à la France comme on réunit le membre au corps; l'habileté politique de Mazarin avait élevé cette réintégration territoriale à la hauteur d'une nécessité européenne; le prestige de Louis XIV donnait à la réunion de l'Alsace plus le caractère d'une restitution nationale que celui d'une conquête militaire; la douceur et les tolérances du pouvoir royal avaient laissé subsister les formes politiques, les institutions, les libertés, la langue, le régime religieux, de l'ancienne province et maintenu dans ses traits essentiels la

physionomie historique du peuple alsacien ; la Révolution, par ses principes, ses bienfaits, la communauté des périls sur les champs de bataille, par la profondeur de ses rénovations sociales et par ses ardentes fusions dans tous les sens, avait indissolublement soudé la population alsacienne à la nation française ; l'Europe victorieuse et irritée avait, en 1815, respecté, à l'égal d'un titre public et international, le fait du retour de l'Alsace au sein de l'unité française. Toutes les raisons qui décident du cours des événements humains et qui agissent sur l'esprit des peuples et des princes paraissaient assurer à l'Alsace la possession paisible de sa nationalité et le développement normal de sa destinée particulière dans le mouvement de la France. Une aventure déchaînée par la folie bonapartiste a démenti le travail de deux siècles. L'Alsace a été conquise par l'Allemagne, et cette conquête date non de Sedan ou de Paris, mais de Wœrth. Le jour où le sang français coula héroïque, mais stérile, sur les collines de Frœschwiller et de Reichshofen, l'Alsace était condamnée à subir une intermittence allemande dont la durée sera le problème capital de la politique de notre temps.

Le changement survenu dans la fortune de l'Alsace ne pouvait point changer et ne changera pas le sens de ce livre. Il devait faire connaître la part qu'une province de France a prise dans

l'œuvre de la civilisation et spécialement dans la culture des arts. Ce but n'a pas changé. L'Alsace, en redevenant française en 1648, apportait à la France l'héritage de ses gloires anciennes, la dot de son passé historique. Ces gloires et ce passé appartenaient à la France, comme lui appartiennent encore aujourd'hui les souvenirs et les travaux intellectuels des provinces et des pays qui se sont successivement absorbés dans sa personnalité puissante. Il n'est au pouvoir de personne de faire que l'Alsace n'ait pas été française depuis la paix de Westphalie jusqu'au traité de Francfort.

L'histoire des arts sur le sol alsacien est donc un chapitre de l'histoire des arts en France. C'est à ce point de vue que ce livre a été conçu et terminé et qu'il doit être compris. La langue dans laquelle il se produit est une preuve de plus que la pensée et le but de ces recherches historiques étaient une pensée française, un but français.

Je m'attends bien à ce que la justesse de ces considérations soit contestée. L'on pourra prétendre que l'histoire des arts en Alsace est un rameau naturel de l'histoire d'Allemagne. Si cette opinion peut faire plaisir aux érudits d'outre-Rhin, je m'étonnerai seulement qu'une vérité aussi importante ait été aperçue si tard et que les écrivains allemands aient laissé à un Français l'honneur d'un

travail que, dans la logique de leurs prétentions historiques, ils auraient dû avoir fait depuis longtemps.

Je n'ai que peu de chose à dire du plan de ce livre.

Mon dessein étant d'exposer la marche des arts en Alsace, pendant la longue période comprise entre le VII^e et le XVI^e siècle, depuis la barbarie mérovingienne jusqu'à la renaissance, c'est-à-dire pendant tout le moyen-âge, j'avais à choisir entre plusieurs méthodes qui pouvaient me conduire à ce but. Je pouvais me décider pour l'histoire des idées, ou pour celle des monuments, ou pour l'histoire des artistes eux-mêmes, considérés dans leur action individuelle et dans leurs œuvres. J'ai porté sans hésitation mon choix sur ce dernier procédé de recherches et d'études.

L'histoire des idées avait l'inconvénient de me jeter dans des généralités d'où il aurait été très-difficile de dégager sans passion, et avec une suffisante évidence, la part de travail, d'influence et de production qui est propre à l'Alsace, à son génie particulier, à sa civilisation distincte, à sa culture nationale.

L'histoire des monuments présentait d'autres écueils. Devais-je ne parler que de ceux qui subsistent encore, en totalité ou en partie, ou bien fallait-il faire la nomenclature de tous ceux qui ont

existé, que le temps a déracinés du sol, qui sont dispersés, comme les tableaux et autres objets mobiles, dans les musées, les collections de toute l'Europe ou qui ne se recommandent à notre souvenir que par la tradition et les pâles mentions des vieux documents ? De ce travail pouvait sortir un inventaire assurément curieux, une statistique intéressante, mais cet inventaire, cette statistique, eussent été dépourvus du mouvement, de la vie, qui doivent expliquer, éclairer et peindre la suite et l'ensemble de l'œuvre d'une même société, d'un même groupe ethnologique. Quand j'aurais dressé le froid état de nos églises, de nos châteaux, de nos édifices civils, de nos sculptures, de nos tableaux, de nos verrières peintes, de nos pièces d'orfèvrerie, de nos manuscrits à figures et à ornements, de toutes les richesses, de tous les bijoux, en un mot de ce qui forme notre écrin artistique, je n'aurais que compilé un catalogue au lieu de tracer un tableau où s'aperçoivent l'homme, les efforts de son esprit, les élans de sa passion, les mouvements de sa force intérieure, ses aspirations vers l'idéal. J'aurais décrit des ruines, rappelé des monuments détruits, énuméré des débris et des fantômes, tandis que je voulais retracer le spectacle du travail et montrer l'action et la vie.

L'histoire des individualités qui ont brillé dans le domaine des arts ou qui y ont simplement

marqué une place et même seulement laissé la trace d'un effort, cette histoire me permettait de faire ressortir la part efficace et vivante de l'Alsace dans les labeurs généreux auxquels nous devons ce qui constitue l'art du moyen-âge. L'idée de déterminer la valeur de ce concours, avec vérité, avec justice, et dans le degré d'exactitude que comporte l'état présent des connaissances historiques dans notre pays, m'a fait adopter le procédé des notices, des biographies et des études critiques que l'on trouvera dans ces deux volumes. Une fois fixé sur la méthode d'exposition qui me paraissait le mieux convenir au but que j'avais en vue, l'ordre à suivre se présentait de lui-même. C'était nécessairement l'ordre chronologique. Ce classement devait l'emporter sur la série alphabétique qui ne répond ni au besoin d'unité, ni aux exigences de l'esprit de suite et de déduction. Il devait être préféré aussi au groupement par professions qui eût produit de la monotonie et empêché de saisir la marche simultanée des progrès dans les diverses branches de l'art. Le classement chronologique était le plus méthodique et le plus rationnel, puisqu'il a l'avantage de présenter les artistes de l'Alsace dans l'ordre de leur apparition successive et d'offrir le tableau du développement historique des arts dans cette province.

Il était impossible, à raison de l'insuffisance et

de l'incertitude des renseignements historiques, de régler sur une base uniforme et absolue le rang des artistes dans chaque siècle. La date de leur mort, quand cette date peut être fixée authentiquement, a en général obtenu la préférence. Lorsque cette date régulatrice est inconnue, le classement a été déterminé soit par la date culminante de l'activité des artistes, soit par une circonstance saillante de leur existence : naissance, séjour dans quelque localité, mariage, admission dans le corps de la bourgeoisie, exécution de quelque travail de leur art, etc.

Pour faciliter les recherches, j'ai dressé plusieurs tables qui se trouveront à la fin du deuxième volume. La première présente la série des artistes de l'Alsace, pendant le moyen-âge, dans l'ordre de leur succession chronologique; la seconde les classe dans leurs groupes professionnels respectifs, architectes, statuaires, peintres, orfèvres, calligraphes, etc. avec l'indication des époques où ils ont vécu; la troisième désigne les grands monuments religieux qui comptent dans leur histoire une suite d'architectes spéciaux et attitrés, de maîtres dits de l'œuvre; la quatrième enfin présente dans l'ordre alphabétique tous les noms des artistes dont il est fait mention dans l'ouvrage. Au moyen de ces index, le lecteur s'orientera sûrement dans l'ensemble des matières traitées.

L'on s'étonnera, sans doute, de ne pas rencontrer dans cet ouvrage la biographie de Martin Schongauer, l'artiste prépondérant de l'Alsace et même de l'Allemagne au xv^e siècle. Je conviendrais sans difficulté que j'ai longtemps compté que cette biographie figurerait dans cette première partie de mes recherches sur les artistes de l'Alsace et qu'il eût paru naturel qu'elle y figurât. Mais des raisons dont je rendrai compte plus tard, ne m'ont point permis encore d'offrir une étude complète et satisfaisante de ce maître éminent. Si l'on veut bien, d'ailleurs, y réfléchir sérieusement, il semble que la place de Martin Schongauer est marquée plus logiquement à la tête de la renaissance qu'à la fin du moyen-âge. Par ses qualités supérieures, par la célébrité de son enseignement, par les innovations qu'il introduisit dans la conception et le sentiment de la peinture et par son influence générale sur l'art de son époque, le maître de Colmar est plutôt un des précurseurs et même un des promoteurs de la renaissance que le représentant de l'art du moyen-âge finissant. Je l'ai donc réservé pour occuper la première place à l'entrée de la galerie glorieuse qui commence le monde de l'art moderne. Martin Schongauer ouvrira de plein droit la série des artistes qui ont opéré la rénovation de laquelle nous vivons encore aujourd'hui.

Quel sort la critique réserve-t-elle à mon travail?

Je l'ignore. Si elle mesure ses jugements à la difficulté et à la nouveauté de l'effort, il me semble que je puis compter sur son équitable indulgence.

Le livre que je lui présente est la première tentative qui ait été faite par la littérature historique alsacienne pour réunir et coordonner les éléments épars et presque inconnus de la plus belle branche de sa puissance intellectuelle. J'ai cherché avec toute la patience et avec toute l'ardeur que peuvent donner l'amour du pays et le respect de sa gloire, à reconstituer l'œuvre dont l'Alsace a enrichi le trésor commun de l'art, de la culture générale de la société chrétienne. Livres imprimés, manuscrits, archives, monuments, traditions, tout ce qui pouvait fournir quelque information, tout ce qui recélait un souvenir, a été interrogé, consulté, étudié. Ce labeur a été long, mêlé souvent, quelquefois aigri, d'amertumes, de déceptions, d'irritations douloureuses, produites par les doutes, les contradictions, les ténèbres, que j'ai trouvés semés le long de la route où je cheminais. Le fruit répond-il à l'attente et le profit à la fatigue ? Malheureusement, non. J'ai essayé de défricher une lande immense et inexplorée dont la charrue n'avait encore effleuré que les bords ou déchiré de loin en loin quelques sillons solitaires. La première moisson qui pouvait lever dans ce champ trop jeune est nécessairement maigre et

incomplète. Mais le terrain est préparé et le travail de ceux qui se dévoueront à le féconder produira dans l'avenir des récoltes sûres et opulentes. Dans quelques années, quand tous les documents, tous les papiers historiques, amassés dans nos archives et dans celles des dépôts étrangers, auront été ouverts, classés, lus et analysés, des hommes de bonne volonté, des ouvriers fidèles et patriotes, achèveront et corrigeront l'œuvre dont je n'ai pu que dessiner le plan et construire le cadre. Je leur demande de donner quelquefois un souvenir à l'obscur pionnier qui a meurtri ses mains aux ronces et aux épines dont le domaine de l'art alsacien était couvert.

L'imperfection forcée de ce livre n'empêchera pas qu'il n'ait son utilité, modeste assurément, mais certaine. Ce sentiment servira d'excuse à la révélation d'une circonstance qui lui assurera peut-être l'intérêt et les sympathies que l'on accorde volontiers à ce qui a été en danger de périr.

L'ancienne société fondée en Alsace pour la conservation des monuments historiques de ce pays et le progrès des études archéologiques avait ouvert, en 1870, un concours instituant un prix pour l'ouvrage qui aurait traité le plus convenablement une question d'archéologie intéressant les départements compris dans le ressort

académique de Strasbourg. Le jury chargé de statuer sur les ouvrages présentés avait été désigné et devait prononcer son jugement dans le courant du mois d'août 1870. Je portai mon manuscrit le 22 mai chez M. Chéruel, recteur de l'académie de Strasbourg. Il passa successivement entre les mains des juges du concours résidant à Strasbourg. Au commencement du mois d'août, la ville fut assiégée par l'armée allemande victorieuse à Froeschwiller. Mon manuscrit était à l'hôtel-de-ville qui eut sa part du bombardement. Après la capitulation et quand je connus les désastres du siège, je crus que mon manuscrit, dont je n'avais pas de copie, avait été détruit. Dans l'accablement où me jetaient tous les deuils de la France, j'ajoutai avec résignation mon sacrifice personnel au malheur général. Un jour du mois de novembre de cette lugubre année 1870, je rêvais tristement à mon livre brûlé. Je me demandais si je tenterais de le faire une seconde fois, mais ma pensée découragée répondait avec une sombre impuissance : NON, lorsque je reçus la nouvelle qu'un ami, un homme de courage et de stoïque devoir, M. Brucker, l'archiviste de la ville incendiée, avait sauvé mon manuscrit en le réfugiant dans le dépôt qu'il avait sauvé aussi au péril de sa vie.

Le jury du concours, emporté par les événe-

ments, n'a plus pu faire connaître sa décision; mais je sais que le livre dont le lecteur va parcourir les pages avait obtenu les suffrages de la savante commission de Strasbourg.

Colmar, 4 septembre 1872.

/

LES ARTISTES DE L'ALSACE

AU

MOYEN-ÂGE.

VII^e SIÈCLE.

DRAGOBOD, ABBÉ DE WISSENBURG, ARCHITECTE.

Le premier et le plus ancien des artistes alsaciens nous est présenté par l'Église. Cette apparition est conforme à la loi historique. Dans la nuit profonde dont la barbarie des invasions germaniques avait enveloppé le monde occidental, on ne voit surgir que quelques pâles et vagues clartés. Ces lumières qui tremblent dans les ténèbres sortent des asiles religieux, des monastères naissants, des maisons de prière, de travail et de civilisation que le génie de saint Benoît avait répandues sur la terre chrétienne désolée. Il n'entre pas dans notre cadre de retracer les services que les moines bénédictins ont rendus à la cause générale de l'humanité. Nous ne voulons détacher de l'arbre planté par leurs mains qu'un rameau, mais un rameau sacré, celui de l'art.

L'impartialité de la science actuelle a proclamé cette vérité qu'après la ruine et l'ancantissement de l'art romain et grec, le mouvement nouveau qui devait produire l'art moderne procède de l'Église et y est né.

L'Église seule sauva quelques traditions de l'art ancien, et, seule aussi, elle put, dans le silence et la paix des cloîtres, se vouer au travail de réflexion, de méditation, d'où pouvait sortir l'idée d'un art nouveau. La patience monastique pouvait seule se livrer aux longs efforts de la pensée, aux essais manuels, et aux expérimentations techniques, par lesquels il fallait nécessairement passer pour atteindre à une pratique même informe des arts. Au dehors de l'Église, dans la société civile, au milieu de la confusion et de la violence de la barbarie, de pareilles tentatives furent impossibles. Il n'y eut plus d'artistes dans le siècle ; il ne pouvait y avoir d'artistes laïques, profanes.

Du VII^e au XII^e siècle, il n'y en a, pour ainsi dire, pas eu, du moins dans les pays occidentaux. On n'en pourrait citer que quelques exemples tout à fait exceptionnels et se rattachant à des arts nécessaires, indispensables à la vie civile, tels que l'orfèvrerie profane peut-être, la fabrication des armes, la broderie des vêtements, la construction des meubles, etc. Tout le travail qui regarde les arts proprement dits était concentré dans les monastères, entre les mains des abbés et de leurs moines. Ce travail avait un caractère religieux, sacerdotal. Sa destination était, avant tout aussi, religieuse, sacerdotale. L'art avait pour but essentiel de créer des temples, de les orner, de les décorer, de fournir au culte et aux cérémonies liturgiques les moyens de les rendre majestueuses et éclatantes. L'art redevint un secret religieux, un mystère hiératique, et sa renaissance dans le monde chrétien fut l'œuvre des clercs, des moines, comme sa naissance, dans le monde antique, avait été l'œuvre des prêtres du paganisme.

Pendant les premiers siècles de la barbarie germanique et jusqu'au XII^e, toute la pensée, toute l'exécu-

tion artistique, furent à peu près exclusivement dans le domaine de l'Église. Les monastères et les écoles attachées aux grandes églises, aux cathédrales (*Domschulen*), étaient les seuls établissements où pouvaient se former (1), s'instruire, se développer et grandir les artistes de toute sorte, peintres, statuaires, architectes, sculpteurs, orfèvres, calligraphes, miniaturistes, brodeurs en soie et en métaux, relieurs, fondeurs de cloches, etc. Jusque bien avant dans le moyen-âge, presque toute l'histoire des arts est enfermée dans les monastères, et tous les noms d'artistes sont des noms de moines (2). Saint Germain, évêque de Paris au VI^e siècle, était architecte; l'abbaye de Fulde eut au IX^e ses abbés architectes Ratger et Eigil, et un moine architecte, Rachholf; dans le même temps, Saint-Gall possédait un moine architecte, Vinihart, que les documents de la maison qualifient de *Dædalus*, et un autre moine, Tuotilo, qui était peintre et artiste *en tout genre*. L'abbaye de Fulde compte trois peintres au IX^e siècle, les moines Brun et Rudolphe, et l'abbé Hatto bonosus; au X^e siècle, elle n'en a plus qu'un, le moine Rnodbrucht; mais Saint-Gall en compte encore quatre : Notker, Cunibert, Immo et Ulric, ces deux derniers abbés du monastère. Saint-Arnoul de Metz possède au X^e siècle un abbé architecte, Anstæus. Au XI^e siècle, c'est un archevêque de Lyon, Humbert, qui dresse les plans d'un pont sur la Saône; au XII^e, le dôme d'Osnabruck est élevé par l'évêque Jean, et c'est un moine bénédictin, Hilduard, qui fut, à la même époque, l'architecte de la cathédrale de Chartres. Le seul monastère de Verdun fournit dans le

(1) SCHNAASE, *Gesch. der bildend. Kunst*. IV. 2^e part. p. 34.
— WACKERNAGEL, *Deutsche Glasmalerei*, p. 24.

(2) WACKERNAGEL, *loc. cit.* p. 28.

même siècle deux artistes renommés, le moine Guarin qui était architecte, et le moine Nicolas, l'auteur du splendide autel de Verdun qui se trouve actuellement à Klosterbeuern (Bavière) et qui porte sa signature (1).

Nous ne parlons pas de ce qui regarde les artistes alsaciens ; ce livre les fera connaître avec tous les détails que permettent la rareté et le laconisme des documents qui nous révèlent leur existence, leurs noms et leurs œuvres.

L'on pourrait multiplier ces indications si intéressantes ; mais celles que nous venons de donner suffisent pour affirmer que presque toutes les branches de l'art furent entre les mains des clercs jusqu'au commencement du XIII^e siècle, époque à laquelle apparaissent les artistes laïques et où l'art se sécularisa.

L'architecture, le premier et le plus nécessaire des arts, surtout dans une religion qui aspirait à multiplier les maisons de prière, fut particulièrement cultivée et pratiquée par les clercs. Les abbayes de bénédictins furent le berceau de la science architectonique religieuse. Leurs abbés étaient généralement architectes ; beaucoup d'évêques le furent pareillement. Ils communiquaient, enseignaient leur art aux religieux placés sous leurs ordres (2). Pendant toute la période où domina le style roman, l'art de la construction appliquée aux édifices religieux demeura le monopole du clergé et resta exclusivement sacerdotal jusqu'à l'apparition du style ogival. Ce second style religieux fut une innovation violente aux doctrines, aux traditions des architectes sacrés, une véritable révolution apportée par les maîtres laïques.

(1) SPRINGER, *De artificijs med. ævi*. p. 13, rapporte cette inscription : « *Nicolaus opus Virdunensis fabricavit an. 1181.* »

(2) HEIDELOFF, *Bauhütte des Mittelalters*, p. 4.

Non-seulement les moines étaient les architectes de leurs édifices, mais ils en étaient aussi les maçons (1). Un abbé ou un frère, particulièrement voué à la science architecturale, concevait, dressait les plans d'une église ou d'un monastère et en dirigeait les travaux ; les moines de la maison, assistés quelquefois de ceux d'un établissement religieux du voisinage, les exécutaient, taillant la pierre, disposant les matériaux, élevant les murailles, sculptant les ornements, les chapiteaux, les statues. Ils étaient de même charpentiers, couvreurs, peintres, verriers ; ils sculptaient les bois du mobilier religieux. Ils fondaient aussi les cloches, comme on le voit par l'exemple de Tanco, moine de Saint-Gall, qui fonda, pour Charlemagne, la grosse cloche du dôme d'Aix-la-Chapelle (2). On peut donc dire que depuis les premiers siècles jusqu'aux XII^e et XIII^e, l'architecture ne fut pratiquée que par des religieux (3) ; elle était une des sciences essentielles du sacerdoce ; et probablement, il n'y a pas une grande témérité à penser que les maisons religieuses fournissaient aussi les architectes des constructions civiles et peut-être même ceux des constructions militaires (4), enceintes de ville et châteaux-forts.

Dragobod, le premier abbé certain du monastère de bénédictins de Wissembourg, fut un de ces moines architectes. Plusieurs auteurs placent son règne abbatial avant 660, année où il aurait quitté l'abbaye de Wissembourg pour monter sur la chaire épiscopale de Spire. Cette assertion doit être rejetée. Dragobod ne fut abbé de Wissembourg qu'après l'année 674, et il est le pre-

(1) DIDRON, *Annal. archéol.* VI. 125.

(2) *Monach. Sangallens. Vita Caroli*, c. 29.

(3) LENOIR, *Archit. monastiq.* I. 34.

(4) VIOLETT-LEDUC, *Diction. d'archit.* I. 107.

mier chef, historiquement authentique, de cette maison. Il fut appelé au siège de Spire après 690, et il l'occupait encore au commencement de l'année 700. Il en descendit alors pour retourner dans son abbaye, où il passa le reste de sa vie. Sa rentrée dans le monastère est un fait avéré.

Une charte du vi des calendes de mars de la sixième année du règne de Childebert (24 février 700) nous apprend (1) que Dragobod avait construit le monastère de Saint-Pierre de Wissembourg : « ...*ad monasterio domno Petro Wizenburgo que IPSE pontifex construxit* » dit l'acte en son latin barbare.

Il est aujourd'hui démontré que la charte, qui donne pour fondateur à l'abbaye de Wissembourg le roi Dagobert I, en 624, est apocryphe (2). L'origine probable de ce monastère célèbre paraît devoir être placée ou en 674, selon Schœpflin (3), ou entre 685 et 690, selon Zeuss (4). Que l'on adopte l'une ou l'autre de ces dates, cette origine se placera toujours sous le gouvernement abbatial de Dragobod, et l'on sera forcé d'abandonner la tradition hasardée qui fait remonter l'établissement de cette maison à Dagobert I, en 624. La charte certaine du 24 février 700 tranche définitivement la date de la fondation de Wissembourg, et d'une question d'art se déduit logiquement la fixation d'une question historique longtemps controversée. En effet, cette charte indique comme constructeur de l'abbaye le pontife Dragobod, dont l'épiscopat à Spire, sur la fin du vu^e siècle, est in-

(1) ZEUSS, *Tradit. possessionesque Wizenburg*, p. 194.

(2) SCHÖEPFLIN, *Alsac. diplom.* N° XX. — ZEUSS, *Tradit. possessiones. Wizenburg*, p. xiii. — SPACH, *L'abbaye de Wissemb.* p. 2.

(3) SCHÖEPFLIN, *Als. illustr.* II, 388.

(4) ZEUSS, *loc. cit.* p. xii.

contestable. Si Dagobert I l'avait fondée en 624, sa construction remonterait à cette époque, et l'on ne pourrait plus assigner aucun sens aux expressions si positives du document de 700. Il faudrait admettre que les constructions du règne de Dagobert I n'auraient duré qu'environ cinquante années, et que Dragobod n'aurait fait que restaurer et augmenter l'édifice primitif. Une pareille hypothèse est inadmissible et ne se concilie en aucune façon avec le texte clair et absolu de la charte de 700. Celle-ci ne dit point que Dragobod a amélioré ou agrandi le monastère de Wissembourg, mais qu'il l'a construit. Ces termes ne peuvent s'entendre que de la construction originelle, initiale du monastère, et la fausseté reconnue du document qui attribue la fondation de Wissembourg à Dagobert I ne fait que confirmer la certitude de son établissement à une époque postérieure au règne de ce prince.

Nous ne possédons aucun détail, aucun renseignement sur le caractère et l'état des constructions exécutées par Dragobod. Elles périrent dans l'incendie que Conrad de Worms, fils de Conrad II, duc du Wormsgau, infligea à l'abbaye de Wissembourg, en l'année 985, sous le gouvernement de l'abbé Sandrade (1). Il n'en reste aucune trace, ni aucun souvenir historique. L'abbé Gisilhaire fit rebâtir le monastère, de 985 à 989, mais il fut de nouveau incendié en 1004.

En présence du texte si positif de l'acte de 700, on ne peut élever aucun doute sur la qualité d'architecte qui convient à Dragobod. Si nous n'avions rencontré que la mention *construxit*, *ædificavit*, nous n'aurions pas osé conclure comme nous le faisons. Mais la formule grammaticale *II-SE construxit*, d'accord, d'ailleurs, avec la

(1) PERZ, *Monum. German. I. Annal. Wizenb. ad ann. 985.*

tradition, écarte toute incertitude. Nous savons bien que les expressions *construxit*, *ædificavit*, qui se présentent si souvent dans les anciens documents, chartes, nécrologes, chroniques, etc., ne doivent pas être interprétées dans un sens affirmatif des qualités artistiques des abbés ou des évêques, ni surtout de leur coopération personnelle à l'édification des monuments élevés sous leur gouvernement. On ne peut y voir ordinairement que l'indication d'une œuvre entreprise ou exécutée d'après leurs ordres. Ainsi, lorsque nous lisons dans le nécrologe de Pairis (1) « *Christianus abbas Lucellensis, anno 1188, domum nostram Parisiensem construxit*, » nous n'affirmerons pas que cet abbé fut l'architecte de ce monastère ; quand l'histoire de l'abbaye de Munster rapporte que l'église de Muhlbach (2) fut bâtie, en 1084, par l'abbé Abbon, nous n'osons prétendre qu'il en donna les plans et en dirigea la construction. Nous nous arrêtons même devant des textes plus expressifs, comme celui-ci que nous trouvons dans un diplôme de Lothaire, de l'année 854, « *cellam... quam vir religiosus Fulradus a novo suo opere construxerat* (3), » ou comme cet autre rapporté par dom Martène « *Pippini siquidem temporibus venerabilis Yrinus presbyter ecclesiam quæ cella Petri dicitur construxit* (4). » Ces deux mentions concernent des églises bâties en Alsace, à Lièpvre et à Ebersmünster. Certes, la vraisemblance est grande, en se fondant sur les raisons générales que nous avons ex-

(1) *Tabulæ mortuor. monast. Parisiens.* f° 35, R°. Arch. du Haut-Rhin ; fonds de Pairis.

(2) *Hist. de l'abbaye de Munster*, p. 117. Mss. de la bibl. de Colmar, dont l'original est attribué à dom Calmet, sous-prieur de la maison.

(3) GRANDIDIER, *Hist. de l'Égl. de Strasb.* II. p. 238.

(4) MARTÈNE, *Thes. nov.* III, 1135.

posées, que ces expressions et d'autres analogues, renferment l'idée d'un travail, d'une participation personnelle dans l'exécution des édifices religieux, surtout si l'on se rappelle toujours que l'art de bâtir selon les rites était un des plus saints devoirs de la prêtrise ; mais il suffit qu'une équivoque soit seulement possible, pour qu'une critique judicieuse et un sentiment consciencieux des droits de la vérité historique s'interdisent sévèrement de convertir en allégations positives des probabilités même très-acceptables. Nous ne le ferons donc que lorsque la clarté et l'évidence littérale des textes, comme pour l'exemple de l'abbé Dragobod, ne donneront prise à aucune critique.

SAINTE ODILE, PREMIÈRE ABBESSE DE HOHENBOURG.

Il s'est répandu quelques traditions poétiques, mais très-douteuses, sur l'affection que la fille du duc Etichon aurait dirigée vers les beaux-arts. J'oserais confesser que le personnage de sainte Odile, en l'acceptant avec la physionomie que l'histoire et la légende religieuse lui ont donnée, ne me paraît guère se prêter à des dispositions artistiques. Odile est une des expressions les plus vives de la foi chrétienne dans le monde germanique et barbare. Conquérant pour elle-même, par la puissance intérieure de l'amour divin, la perfection religieuse, soumettant son farouche père au joug du Christ par l'ascendant de ses vertus, Odile représente plus les forces primitives du christianisme que ses qualités acquises et historiques. Elle est le type de la puissante vierge mérovingienne qui subjugué la violence des leudes austrasiens et incline la société franke vers l'Église ; elle n'est pas le modèle des femmes délicates et lettrées qui ont,

plus tard, répandu la culture des arts et des sciences dans les maisons monastiques.

Ce n'est donc que sur des traditions récentes, dénuées de toute valeur historique et sans aucun lien logique avec la vie et les actes connus de sainte Odile, que l'on a attribué à la fondatrice de Hohenbourg des tendances analogues à celles qui ont illustré les abbesses du second âge de ce monastère, Relinde et Herrade de Landsperg.

Nous rejeterons donc de l'histoire du développement des arts en Alsace la part que l'on en rapporte à sainte Odile, au VII^e siècle, lorsqu'on la représente (1) comme imposant à ses religieuses le labeur de copier des manuscrits. A cette époque, ce genre d'occupation littéraire et artistique n'avait pas encore pris sa place parmi les devoirs monastiques des abbayes de femmes et n'était pas compté parmi les moyens de sanctification du travail.

L'imagination populaire attribue aussi à la main de sainte Odile une croix brodée qui est conservée dans l'église de Guebwiller. Cette tradition n'a aucun fondement. La croix de Guebwiller est un travail du XV^e siècle (2), dans le genre des broderies en relief sur étoffes que l'on conserve dans plusieurs églises d'Allemagne, notamment dans le trésor de la cathédrale de Coire.

(1) LEVRAULT, *Sainte Odile et la Heidenmauer*. *Revue d'Alsace*, 1853, p. 407.

(2) STRAUB, *Mobilier religieux de l'Alsace*, p. 15.

VIII^e SIÈCLE.

MADALWIN, ABBÉ DE MOYENMOUTIER, ORFÈVRE.

Bien que située au-delà des Vosges d'Alsace, l'abbaye de Moyenmoutier doit être considérée, au moins aux temps de l'Église franke, comme un membre de la grande communauté cénobitique qui s'était répandue et constituée dans les solitudes lorraines et alsaciennes. Le monastère de Moyenmoutier avait reçu des dotations en terres dans l'Alsace; il était en relations spirituelles avec les couvents que les mérovingiens avaient fondés dans les combes reculées de nos montagnes ou au milieu de nos *Gauen* dépeuplées; ses moines se recrutaient dans cette province. Parmi eux nous rencontrons un artiste orfèvre, qui était peut-être d'origine alsacienne, l'abbé Madalwin ou Maldawin, qui occupa le siège abbatial de Moyenmoutier de 790 à 802. Il était frère de l'abbé Sundrabert et lui succéda. Sa vie jusqu'à son avènement à l'abbatiai s'était passée dans le siècle. L'histoire de son monastère nous apprend qu'il fit placer le corps de saint Hidulphe, fondateur de l'abbaye, dans un sarcophage qu'il orna de plaques d'or et d'argent (1). Il fabriqua des reliquaires, des encensoirs, des candélabres, et un grand calice signé de son nom qui existait encore au commencement du siècle dernier. Cette signature est l'indication certaine d'un travail personnel. Les deux autels de la Vierge et de saint Pierre furent ornés de tables de métal précieux tra-

(1) BELHOMME, *Histor. Mediani monasterii*, p. 150.

vaillées de sa main, probablement des *antipendia* ou ce que les Italiens ont appelé depuis des *palla*.

L'on ne peut mettre en doute que l'abbé Madalwin ait été lui-même un habile artiste ; les documents du monastère font de constantes allusions à sa capacité professionnelle, en rappelant les monuments de son industrie « *sux industriæ monumenta*. » L'abbé Madalwin était, d'après toutes les probabilités, un de ces Austrasiens intelligents et studieux qui recueillirent avec curiosité les derniers enseignements des artisans gallo-romains et peut-être les leçons des artistes byzantins, non pour s'en faire un métier, mais pour les employer au service des églises et à l'honneur du culte chrétien. Dans leurs mains, l'art n'avait pas un caractère servile et mercenaire, mais une intention religieuse et sentimentale. L'abbé Madalwin fut dans le sens le plus élevé du mot un artiste amateur, un zélateur libre et spontané de l'art chrétien.

Ce qui nous intéresse surtout dans Madalwin, c'est qu'il est un des plus anciens orfèvres religieux connus.

IX^e SIÈCLE.

DROGON, ÉVÊQUE DE METZ, ARCHITECTE.

Drogon, fils naturel de Charlemagne et d'une de ses concubines nommée Régine, fut destiné à l'Église par Louis-le-Débonnaire, en 817, avec deux autres fils naturels du grand empereur (1), Théodoric et Hugon. Il fut nommé évêque de Metz en 825, et mourut en 855 (2). Drogon fut un des évêques les plus éminents de son époque. Elevé sous les yeux de Charlemagne, au sein de la célèbre école du palais impérial, il apporta dans le gouvernement de son église les idées de civilisation, d'ordre et de réparation morale qui avaient préoccupé son père. Il protégeait les lettres et les arts qui commençaient à renaître après la longue éclipse de la barbarie mérovingienne. Ce n'est rien hasarder que de ranger Drogon au nombre des architectes de la renaissance carolingienne. J'appuierai cette opinion sur plusieurs motifs. L'architecture était l'un des objets principaux de l'enseignement dans l'école palatine; Eginhard, l'un des maîtres de cette école, dirigeait les constructions de la cour sous Charlemagne, et le fameux plan original de l'abbaye de Saint-Gall, envoyé à l'abbé Gozbert, et conservé dans les archives de ce monastère, passe pour être son œuvre (3). Drogon, qui avait puisé son éducation dans cette école, a donc dû être initié aux secrets de cet art. On est d'autant plus porté à l'ad-

(1) PERTZ, *Monum. Germ.* I. 313.

(2) MABILLON, *Annal. Bened.* III. 43.

(3) IDEM, II. 571.

mettre qu'il était destiné à l'état ecclésiastique, et qu'à cette époque l'architecture faisait une partie essentielle de la science religieuse, de l'éducation des clercs, qui devenaient eux-mêmes et presque partout les architectes de leurs églises et de leurs monastères. Je l'ai déjà dit, l'architecture, dans ces temps-là, avait un caractère tout à fait sacerdotal. Dans toutes les grandes maisons religieuses, elle était enseignée comme un des arts nécessaires aux ecclésiastiques. Je n'en citerai que deux preuves tirées de l'histoire de nos contrées : les frères de Sainte-Marie de Strasbourg, établis par l'évêque Heddon, au viii^e siècle, tenaient une école d'architecture qui se maintint jusqu'au xiii^e siècle (1); dans le même temps, l'abbaye de Gorze, fondée par saint Chrodegang, était pourvue d'une école semblable (2). Cet évêque était architecte lui-même, et il avait dressé les plans de la cathédrale de Metz.

Par sa naissance, par son éducation, par sa destination aux fonctions épiscopales, Drogon a donc nécessairement dû être instruit dans une science vers laquelle le portaient sa double qualité de carolingien et d'ecclésiastique.

L'histoire spéciale d'Alsace nous apprend qu'il fut appelé à exercer ses talents dans ce pays. Des documents certains (3) établissent que l'église et les bâtiments monastiques de Marmoutier, élevés par l'abbé Maur au viii^e siècle (724), ayant été incendiés en 827, l'abbé Celse s'adressa à Louis-le-Débonnaire, qui tenait un plaid à Strasbourg, pour implorer des secours qui lui permettent de rétablir son abbaye. L'empereur écouta les supplica-

(1) *Congrès archéol. de France. xvi^e Sess.* p. 202.

(2) BÉGIN, *Hist. des lettres dans le pays Messin*, p. 172.

(3) MEURISSE, *Hist. des évêq. de Metz*, p. 206. — SCHWEIGHEUSER, *Antiq. du Bas-Rhin*, p. 67.

tions de l'abbé et chargea son frère Drogon de la restauration de ces édifices. Les constructions durèrent cinq années ; le 7 mai 833, Drogon transféra solennellement dans l'église de Marmoutier les corps de saint Céleste et de saint Auteur ses prédécesseurs dans le siège de Metz. On ne peut douter que Drogon ait été choisi par l'empereur pour relever cette abbaye, à raison même de sa capacité artistique. Quelques auteurs font des difficultés pour reconnaître que la façade occidentale de Marmoutier, marquée d'une antiquité et d'une originalité si saisissantes, soit un témoignage encore visible des travaux de Drogon. Cette hésitation doit cesser, si l'on réfléchit sur les caractères qui sont propres à l'architecture de la renaissance carolingienne et qui se trouvent si manifestement empreints sur cette façade curieuse. Ainsi, les sculptures sont exécutées avec un soin remarquable ; elles sont prodiguées avec richesse à l'extérieur, ce qui est un des signes particuliers du style carolingien, Charlemagne ayant défendu l'usage des images dans l'intérieur des temples ; l'ornementation sculpturale, qui se distingue par un dessin simple et sévère, n'offre qu'un relief très faible et d'un travail peu fouillé, trait distinctif de cette époque. L'ordonnance générale de la façade avec ses trois frontons terminaux et ses trois tours, est conçue dans un sentiment tellement particulier à ce temps reculé, qu'aujourd'hui encore les connaisseurs de nos antiquités architectoniques lui trouvent un air d'étrangeté au milieu de la famille de nos monuments byzantins. L'antique tradition de l'abbaye n'hésitait point, elle attribuait positivement la construction de la façade de Marmoutier à l'évêque Drogon (1). Je crois qu'elle avait

(1) SCHWEIGHÆUSER, *loc. cit.* p. 67, 106.

raison contre l'opinion des écrivains modernes, qui, trompés par la circonstance d'une consécration faite, en 971, par l'évêque de Strasbourg, ont pensé qu'il convenait de placer la création de la partie la plus curieuse de l'église de Marmoutier à cette époque. Schweighäuser, dans un passage, semble sacrifier à cette opinion, mais il ne le fait qu'à contre-cœur, et dans un autre endroit de son ouvrage, il embrasse avec une évidente résolution la tradition (1). Toute raison d'hésiter disparaît devant la date invoquée de 971. Cette date appartient au x^e siècle, au siècle le plus ingrat du moyen-âge, à l'époque qui n'a rien produit dans les arts, en Alsace surtout, parce qu'elle était courbée sous l'épouvante du millénaire qui devait emporter le monde. Si la façade de Marmoutier ne pouvait naître à la fin du x^e siècle, si elle ne peut être rationnellement classée dans le xi^e, elle ne peut appartenir qu'au ix^e, à la période de l'essor artistique que détermina l'influence du génie de Charlemagne, et dès lors c'est à Drogon qu'il faut en rapporter l'honneur. Fils de Charlemagne, élève d'Eginhard, évêque savant, protecteur des arts, zéléteur de l'école d'architecture de Gorze, mandataire spécial de Louis-le-Débonnaire pour relever l'abbaye de Marmoutier de ses ruines, il possède assez de titres pour nous permettre de placer son nom sur cette grande page d'architecture si éminemment carolingienne.

Drogon a aussi reconstruit l'abbaye de Neuwiller ; les deux chapelles superposées de l'église de Saint-Pierre et de Saint-Paul peuvent être un vestige de son œuvre. L'influence de cet évêque architecte se fait même sentir dans l'admirable église de Rosheim, dont le style général et la riche ornementation extérieure rappellent si vivement la façade de Marmoutier.

(1) SCHWEIGHÄUSER, *loc. cit.* p. 67.

OTFRID, MOINE DE L'ABBAYE DE WISSEMBOURG,
PEINTRE-MINIATURISTE.

Le moine Otfrid, qui, d'après les conjectures les plus vraisemblables et les plus accréditées, appartient à la Basse-Alsace, est une des personnalités les plus éminentes de l'histoire littéraire de l'Allemagne. On lui doit la célèbre paraphrase poétique des Évangiles, le *Krist*, un des premiers monuments de la langue germanique. Otfrid est né dans le premier quart du ix^e siècle, et vraisemblablement d'une famille noble. Il reçut les leçons de Raban Maur à l'école monastique de Fulde et l'enseignement de l'évêque Salomon dans celle de Constance. Ses années de maturité s'écoulèrent dans l'abbaye de Wissembourg. Dans l'épître dédicatoire de son poème aux moines de Saint-Gall, il prend le titre de *monachus Wizanburgensis*, et il devint directeur des écoles, alors fameuses, de cette maison. Sa mort peut être placée entre les années 870 et 875 (1).

Les titres littéraires d'Otfrid ne lui donneraient aucune place dans cet ouvrage. Mais, comme beaucoup de religieux de son temps, il paraît avoir cultivé la peinture. Son passage à l'école de Fulde, où il a pu connaître les moines peintres Brun, Rudolphe, et Hatto bonosus, autorise de penser qu'il s'est exercé dans cet art. La bibliothèque impériale de Vienne possède le plus ancien manuscrit du *Krist* d'Otfrid. Ce manuscrit, qui est du ix^e siècle, contient deux miniatures occupant chacune une page entière et représentant le *Dimanche des Rameaux* et le *Crucifiement*. M. Waagen (2) les croit de la

(1) HORNING, *Conjectur. s. la vie d'Otfrid*, p. 18.

(2) WAAGEN, *Hist. de la peinture*. I. 7.

main d'Otfrid. Dans la dernière, le Christ a un aspect juvénile ; il est représenté se tenant droit sur la croix et encore vivant ; la douleur sur les figures de la Vierge et de saint Jean est rendue avec une vive et heureuse expression. Au-dessus du Sauveur, dans deux cercles, on voit le soleil et la lune qui le contemplent et sont prêts à se voiler la face avec leurs vêtements. Une troisième miniature contenue dans le même manuscrit, et représentant la Cène, est une interpolation postérieure, bien inférieure comme sentiment et comme exécution, à ces peintures du ix^e siècle. Sur l'image qui offre la scène du *Dimanche des Rameaux*, une autre main a ajouté huit apôtres. Les miniatures attribuées à Otfrid n'ont ni l'éclat ni la suavité artistique des peintures sur vélin qui nous restent de l'ancienne école des moines miniaturistes de Saint-Gall, de la même époque.

La traduction théotisque des Évangiles d'Otfrid est dédiée à Luitbert, archevêque de Mayence (889). La scène de la crucifixion, qui est placée au commencement du manuscrit de Vienne, est rendue par un dessin assez grossier. Si la tête du Christ est conçue avec une certaine régularité générale, le visage proprement dit est traité dans un sens manifestement laid. Un embonpoint choquant surcharge le corps du Sauveur ; les bras et les jambes sont très-incorrectement figurés. Le détail le plus saisissant de ces illustrations de la décadence carolingienne consiste dans la personnification du soleil et de la lune, représentés au-dessus des bras de la croix avec la figure individualisée que leur donnait la peinture antique (1).

(1) Il se trouve une gravure de cette miniature dans LAM-BECIUS, *Comment. de biblioth. Cæsar. Vindobon.* II. 467.

X^e SIÈCLE.

GERHOH II, ABBÉ DE WISSEMBOURG, MÉCANICIEN ET ARCHITECTE.

Gerhoh, qui gouverna l'abbaye de Wissembourg de 957 à 965, avait été moine à Saint-Gall. Il a laissé la renommée d'un mécanicien habile. Les documents de la maison lui attribuent la construction d'un aqueduc pour le service de l'abbaye et de la ville (1).

(1) RHEINWALD, *L'abbaye et la ville de Wissembourg*, p. 51.

XI^e SIÈCLE.

BEREWARTHE ET **HILDEBOT**, SCULPTEURS ;
PROBABLEMENT DES MOINES.

L'église abbatiale du monastère d'Andlau a été renouvelée au xviii^e siècle (1701) ; mais on a conservé dans l'édifice nouveau des parties remarquables de l'ancien : la crypte remonte au temps de la fondatrice, sainte Richarde, femme de Charles-le-Gros (ix siècle) ; la tour occidentale, au moins dans sa partie inférieure, et la porte qui, sous le vestibule de la tour, donne entrée dans la nef, datent du xi^e siècle, époque de la reconstruction certaine de l'abbaye par l'abbesse Mathilde, et de la consécration de son église par le pape Léon IX, en 1049.

La frise qui règne au-dessus du premier étage de la tour présente une série de sculptures symboliques qui paraissent retracer les légendes relatives à la fondation de l'abbaye. Elles sont fort singulières, d'un caractère et d'un style qui les rattachent, sans aucune contestation, à la période de l'art byzantin renouvelé (xi^e siècle). La porte intérieure qui du narthex conduit dans l'église est entourée de sculptures multipliées. On y remarque entr'autres dix couples d'hommes et de femmes placés sous de petits arceaux soutenus par des colonnettes. Trois de ces groupes sont marqués de noms, parmi lesquels on déchiffre encore ceux-ci : *Hildebot*, *Sufia*, *Bere-warthe*. Après ce dernier on lit l'abréviation *mon.* Le mot *Sufia* me paraît inexplicable ; je ne tenterai pas de l'éclaircir. Peut-être n'est-il qu'une addition faite au

xv^e siècle en l'honneur de l'abbesse Sophie, de la famille d'Andlau, qui rebâtit l'église en 1444. Quant aux mots de *Hildebot et de Berewarthe*, on ne doit pas hésiter à y voir les noms de tailleurs d'images employés à l'exécution des figurines (1) qui décorent la porte et probablement des sculptures de la frise. Ces deux noms sont des noms d'hommes usités au xi^e siècle, et l'abréviation *mon.* qui accompagne celui de Berewarthe détermine leur condition religieuse (*monachi*). Dans beaucoup d'anciens édifices, les ornements sculptés, portails, frises, voussures, bas-reliefs, portent l'indication des artistes qui y ont travaillé. Il en existe des exemples pour tous les siècles, à partir du ix^e, avec des mentions diverses, telles que *fecit, fabricavit, operatus est, me fecit, opus N...* etc. Quelquefois, comme à Andlau, il n'existe qu'une signature; plus souvent, comme au portail de Petershausen (1173), qui se trouve actuellement au château d'Eberstein, il n'y a qu'un simple monogramme (2).

CONSTANT, MOINE DE L'ABBAYE DE LUXEUIL, CALLIGRAPHE.

Les écoles monastiques instituées dans l'abbaye de Luxeuil étaient, au commencement du xi^e siècle, presque aussi célèbres que celles de Toul, où l'on enseignait, outre les sept arts libéraux, la jurisprudence et la langue grecque. La jeunesse noble d'Alsace et de Lorraine, destinée aux fonctions ecclésiastiques, allait

(1) RAMÉ, *Les châteaux de l'Alsace*, p. 51, émet la même conjecture.

(2) MOSE, *Quellensammlung*. I. 175.

puiser dans les écoles de Luxeuil et de Toul l'instruction et l'éducation qu'y dispensaient des maîtres renommés. Parmi eux, j'en rencontre un qui joignait à la supériorité de ses méthodes d'enseignement et à son savoir doctrinal le talent spécial de transcrire avec distinction les ouvrages de la science antique. C'est Constant, moine du monastère de Luxeuil. Il dirigeait les écoles de cette abbaye. L'on ne sait point positivement de quel pays il était originaire, mais, d'après son panégyriste, le moine Godin, on peut croire qu'il était né en Alsace et vraisemblablement même dans la ville de Strasbourg. En déplorant dans une prose rimée la mort de Constant, son ami et son maître, Godin dit que Besançon est en deuil et que les habitants de Strasbourg pleurent dans des gémissements prolongés la perte de ce savant moine :

Jam mœrore fatigata luget urbs Chrysopolis :
Tangunt cœlum Strasburgenses quæstibus diutinis (1).

L'époque de la mort de Constant n'est pas uniformément déterminée. Quelques auteurs la placent à l'année 1014 ; mais dom Hilaire Coulon, qui a laissé un travail manuscrit sur les hommes célèbres de l'abbaye de Saint-Pierre de Luxeuil, la fixe à l'année 1022 seulement.

Dans la deuxième année de sa profession monastique, Constant copia, d'après l'ordre de l'abbé Milon, le traité de la *Géométrie* d'Euclide, traduit du grec en latin par Boèce. Cette copie, exécutée en l'an 1004, après un travail de onze jours, est mentionnée dans le catalogue que Wimpeling (2) nous a laissé des livres donnés par l'évêque Wérinhaire de Hapsbourg à son église épisco-

(1) MABILLON, *Veter. analect.* III. 538.

(2) WIMPELING, *Catal. episcop. Argentin.* p. 39.

pale de Strasbourg, en 1028. Elle se trouvait, à la fin du siècle dernier, dans la bibliothèque de la ville de Berne (1) ; probablement qu'elle s'y est conservée jusqu'à présent. Ce manuscrit vénérable porte le titre : *Anicii Manlii Severini Boetii artis geometriæ et arithmeticæ libri quinque ab Euclido translati de græco in latinum*. Une inscription rappelle le don qui en a été fait par l'évêque Wérinhaire à son église : *Werinharius episcopus dedit sanctæ Mariæ*. A la fin du volume se trouve cette mention : « Ego Constantius, peccator et indignus » « sacerdos sancti Petri Lexoviensis cenobii, scripsi ad » « serviendum ei hos libros Boetii de Geometriâ, diebus » « tantum undecim, infra Idus Junii et vi Kal. Julii » « an. dom. M. IV. ab incarnatione domini, conver- » « sionis autem nostræ secundo, præcepto pii patris » « Milonis. » Le moine copiste termine cette notice destinée à conserver le souvenir de la création du volume et celui de l'ouvrier qui l'a transcrit, en souhaitant au lecteur la grâce de profiter de son travail, en se recommandant lui-même au pardon qui, d'après les idées de l'époque, était acquis au producteur d'un manuscrit et en frappant de malédiction celui qui oserait dérober l'ouvrage : *Sit ergo utenti gracia, scriptori venia, fraudatori anathema*.

WILLO, MOINE DE MURBACH, ABBÉ D'EBERSMUNSTER, ORFÈVRE.

Willo, moine bénédictin de Murbach, était un artiste-orfèvre et un habile doreur de métaux (2). Il avait

(1) GRANDIDIER, *Hist. d'Alsace*. I. ccv.

(2) Les *Curiosités d'Alsace* I. 307, commettent une erreur en faisant de Willo un religieux de Murbach. Murbach ne

peut-être devancé la découverte de quelques-uns des procédés de la science moderne. La chronique d'Ebersmunster (1) rapporte qu'il dorait si merveilleusement les vases de cuivre et les coupes d'étain que l'empereur Henri III, dit le Noir, ne se faisait pas scrupule de les donner en présent à ses vassaux et à ses courtisans, comme s'ils eussent été d'or : « *Willo imperatori cufos* » *cupreos et scutell'as stagneas miri operis deauravit quos* » *militibus in donariis dedit.* » Mais les victimes de l'habileté de Willo s'étant aperçues de la tromperie du prince résolurent de s'en venger sur le moine ; les courtisans décidèrent de tuer le bénédictin de Murbach, qui séjournait à la cour de l'empereur et qui était, sans doute, innocent de ces vilains calculs. Pour le soustraire à leur ressentiment, et peut-être aussi pour le récompenser de ses talents (2), Henri l'imposa, en 1039, comme abbé aux bénédictins d'Ebersmunster, et l'intronisa de force dans le siège abbatial de ce monastère, bien que les moines eussent déjà élu un autre abbé.

Le gouvernement de Willo fut troublé et orageux. Il dura pourtant douze ans. Les moines l'ayant une fois surpris dans la cave brisant le vase qui servait à mesurer le vin, ils le maltraitèrent scandaleusement et le chassèrent de son abbaye. Sur les plaintes que l'abbé en fit à son protecteur, celui-ci prescrivit à Hetzelon, évêque de Strasbourg, de le réintégrer dans sa dignité. Willo rentra à Ebersmunster, mais il quitta son monastère en 1051, enlevant des ornements précieux et une partie du

fut fondé qu'en 1090. Le même recueil donne à Willo les qualités de sculpteur et de ciseleur, assertion qui ne repose absolument sur rien.

(1) MARTÈNE, *Thes. anecdot.* III. col. 1142.

(2) GRANDIDIER, *Œuvr. inédit.* II. 245. III. 134.

trésor de l'église. Il se réfugia à Worms où il dissipa le fruit de ses rapines (1).

Excellent artiste, mauvais prêtre, Willo fut dans le moyen-âge alsacien le premier bohème de l'art.

La chronique d'Ebersmunster remarque que la couronne que portait l'anti-César Rodolphe, due d'Alsace et de Souabe, élu empereur en 1077, avait été faite dans cette abbaye. Ce fait semble indiquer que des ateliers d'orfèvrerie s'y étaient maintenus et que Willo y avait formé des élèves et laissé une tradition. L'abbé Adelgaud, petit neveu de Rodolphe, qui avait permis que cette couronne fût confectionnée dans son monastère, en fut chassé par l'empereur Henri IV, et se retira à l'abbaye de Murbach d'où il avait été tiré.

Le XI^e siècle est marqué par un mouvement considérable dans l'art de l'orfèvrerie, principalement dans l'Allemagne et dans la vallée du Rhin. Cette renaissance partielle s'était développée sous l'influence de l'impératrice grecque Théophanie, femme d'Othon II, et sous l'impulsion puissante de saint Bernward, évêque d'Hildesheim, le plus grand artiste de l'époque († en 1022).

La France était alors visiblement en retard sur l'Allemagne. Les traditions carolingiennes avaient péri, et l'école d'orfèvrerie qui avait brillé (2) dans l'abbaye de Saint-Denis, sous Louis-le-Débonnaire, s'était obscurément éteinte. On pourrait citer beaucoup d'orfèvres excellents qui travaillaient à la même époque où parut Willo. Je n'en signalerai que quelques-uns : Richard, abbé de Saint-Viton de Verdun, élu en 1004, mort en 1046, l'orfèvre dirigeant de l'empereur Henri II ; Wernher, moine à Tegerusée, qui s'illustra par ses travaux

(1) GRANDIDIER, *Œuv. inéd.* I. 134.

(2) LOUP DE FERRIÈRES, *Opera. Epistol.* 22. p. 46.

d'orfèvrerie eiselée et par ses reliures d'or rehaussées d'émaux et de pierreries ; Brunhard et son fils Erphon, orfèvres attitrés de saint Meinwere, évêque de Paderborn ; Erembert, abbé de Vassor au diocèse de Liège ; Rodulfe, moine du même monastère.

La France comptait aussi quelques orfèvres renommés, comme Gauzelin, abbé de Fleury-sur-Loire ; Odoranne, moine de Saint-Pierre-le-Vif au diocèse de Sens ; Othon le Normand, auteur du mausolée de Guillaume-le Conquérant, à Saint-Etienne de Caen ; Rainald du monastère de Saint-Julien de Tours, célèbre par ses coffres d'or, les ornements et les tables d'autel qu'il a eiselés ; Sigon de Saint-Florent de Saumur ; Josbert de Saint-Martial de Limoges.

L'orfèvrerie n'était pas seulement représentée par de grands talents individuels, mais encore par des institutions permanentes. Saint-Gall, Fulde, Reims, Hildesheim avaient leurs ateliers. L'abbaye de Vieogne, près d'Arras, possédait une véritable manufacture d'orfèvrerie qui fabriquait des chasses et des reliquaires d'or et d'argent enrichis de pierres précieuses. Un évêque d'Auxerre, Geoffroi de Champaleman, avait institué dans sa cathédrale trois prébendes artistiques affectées à des ecclésiastiques (1052—1076), dont l'un devait être peintre, l'autre vitrier, le troisième orfèvre.

L'Allemagne conserva sa prééminence sur la France et l'Italie pour l'art de l'orfèvrerie, pendant le XI^e et le XII^e siècle. Quand l'abbé Suger fit faire à Saint-Denis (1122—1152) le rétable d'or du grand autel, il y employa des ouvriers qu'il qualifie de *barbares* ; c'étaient, sans aucun doute, des ouvriers appelés d'Allemagne (1).

(1) SUGER, *De reb. in administ. suâ gestis*, apud DUCHESNE, IV. 316.

L'abbé remarque qu'ils étaient plus prodiges de métal que les ouvriers de nation française.

Au XIII^e siècle, l'Allemagne fut éclipsée, dans l'orfèvrerie, par les ouvriers français, et surtout par les ouvriers laïques. L'école rhénane, qui avait eu son siège principal à Cologne, sur la fin du XII^e siècle, s'affaissa et céda devant la gloire des orfèvres de Paris.

Un des comptes de l'hôtel de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, mentionne, à l'année 1467, une pièce d'orfèvrerie en ces termes : « une coquille de Willo, garnye d'argent doré (1). » Le savant M. de Laborde dit qu'il n'a pu découvrir de quoi il s'agit. Il serait fort singulier que ce terme rappelât la mémoire du célèbre orfèvre d'Ebersmunster.

SAMUEL, ABBÉ DE WISSEMBOURG, ARCHITECTE.

Il était de la famille des ducs de Saxe et fut appelé à l'abbaye de Wissembourg en 1056 ; il la gouverna jusqu'en 1098. Son monastère ayant été consumé par un incendie en 1004, il le trouva en ruines. Il le réédifia complètement et sur un plan plus étendu. La nouvelle église fut consacrée en 1074 par l'évêque de Spire, Henri. Ses constructions ont péri et ont été remplacées par celles que l'abbé Edelin éleva sur la fin du XIII^e siècle et qui subsistent encore en partie. Il n'est resté des travaux de Samuel que le clocher (2), haute tour carrée, percée de baies en plein-eintre doubles et triples. Elle a tous les caractères du style byzantin rhénan du XI^e siècle et porte cette inscription : *Samuel abbas hanc turrin*

(1) LÉON DE LABORDE, *Gloss. franç. du moyen-âge*, p. 546.

(2) RHEINWALD, *Abbaye et ville de Wissemb.* p. 86.

fecit. On ne peut douter devant cette inscription que Samuel ait été architecte. L'expression *fecit* a une intention plus vive que les termes *construxit*, *ædificavit*, qui désignent ordinairement l'influence, l'ordre, l'autorité des personnages par lesquels une œuvre a été exécutée. Le mot *fecit* emporte avec lui l'idée d'une exécution directe, personnelle. On peut dire qu'il équivalait à une véritable signature. Sammel, que les documents et la tradition représentent comme un constructeur infatigable, ne se borna pas à relever les bâtiments monastiques et l'église de Wissembourg; il s'occupa aussi de les protéger et de les défendre par la construction de trois châteaux-forts qu'il bâtit au midi, au nord et à l'ouest de son abbaye, sous l'invocation de saint Pantaléon, de saint Paul et de saint Germain. Chacun de ces châteaux militaires renfermait un prieuré, mélange bizarre, mais conforme aux mœurs de l'époque, de la puissance féodale et de l'esprit religieux. Cet abbé agrandit aussi l'église de Nieder-Schlettenbach, entre Wissembourg et Dahn, selon le témoignage d'une inscription encore conservée :

*Me modicam primò jam fundarat Widegowo,
Post me subtilis auxit virtus Samuelis.*

Les termes de cette inscription semblent confirmer les qualités artistiques de Sammel; *subtilis virtus* est un hommage manifeste rendu à l'esprit, au talent.

Sammel fit aussi faire la célèbre couronne-lustre que l'opinion populaire attribuait fausement à Dagobert et qui a donné à la ville le nom de *Kron-Weissenburg*. Elle avait dix-huit pieds de diamètre. Le cercle était de fer, recouvert de lames d'argent doré et garni de vingt-quatre tourelles en vermeil, alternativement rondes et carrées, découpées et ciselées, et portant les statuettes

en argent des apôtres. On ignore les noms des orfèvres qui furent employés à ce travail ; mais tout fait supposer que l'abbé Samuel en donna la pensée et en fournit le dessin (1).

Ces couronnes de lumière, lampadaires gigantesques ou phares d'éclairage destinés aux grands monuments religieux, commencèrent à se montrer en Occident au xi^e siècle. Beaucoup d'églises reçurent ce genre d'appareils. En Alsace, nous connaissons, outre la roue à girandoles de Wissembourg, la couronne-lustre de l'abbaye de Munster, qui passait aussi, et faussement, pour un présent du roi Dagobert. Toul et Reims possédaient encore de magnifiques couronnes de lumière avant la Révolution ; elles remontaient au xii^e siècle. L'Allemagne en a conservé plusieurs, parmi lesquelles on cite les deux phares de la cathédrale d'Hildesheim, qui sont du xi^e siècle, et la grande couronne d'Aix-la-Chapelle, qui est un don de l'empereur Frédéric Barberousse.

LE PSEUDO-CURÉ DE FRÉLAND, SCULPTEUR IMAGINAIRE.

J'ai longtemps hésité à donner une place à cette figure fantastique dans cette sérieuse galerie. Je pouvais rigoureusement m'en abstenir, et peut-être aurais-je dû le faire. Mais il est si difficile d'être assuré contre l'erreur et les étranges succès qu'elle peut remporter dans l'éloignement des années, que j'ai fini par considérer comme un devoir de déposer ici une protestation en forme contre un récit qui pourrait bien, par hasard, être un jour exhumé de la feuille publique où il paraît

(1) SCHANNAT, *Vindem. litter.* p. 11.

actuellement enseveli. Quelque fouilleur de vieux papiers, qui viendrait à déterrer l'*Impartial du Rhin* (1), serait bien tenté de croire qu'il a fait une précieuse découverte et s'imaginerait de combler une lacune dans le présent livre. Il en offrira assez sans celle-là. Dans vingt, dans cinquante ans, dans un siècle, une telle exhumation pourrait avoir une grande apparence de bonheur. J'ai donc pensé à préserver la vérité d'une atteinte d'autant plus fâcheuse qu'elle se présenterait sous une couleur de sincérité plus décevante. En effet, si l'on n'était averti qu'un jour un sérieux espiègle a trouvé ingénieux d'improviser une existence d'artiste pour préparer ses contemporains à recevoir une chronique romanesque qu'il se proposait de forger, et qu'il n'a pas même écrite, si l'on n'était, dis-je, averti de cette débauche littéraire, qui se donterait que les lignes suivantes ne sont qu'une amorce pour un livre avorté?

« On a démoli récemment l'ancienne église d'Urbach
« (*Fréland*), qui date des premières époques du moyen-
« âge et qui menaçait ruine. Après avoir abattu les
« murs du bâtiment jusqu'aux lucarnes, on a décou-
« vert au milieu du mur du chœur, dont l'épaisseur est
« de quatre pieds, un cercueil en marbre long de neuf
« pieds quatre pouces et orné de figures en relief d'une
« très-habile exécution. Ce cercueil a été enlevé avec
« les soins les plus minutieux et on l'a ouvert en pré-
« sence de l'autorité ecclésiastique. Cette opération a
« présenté des difficultés, car les joints étaient recou-
« verts d'un ciment qui avait acquis la dureté du marbre
« et il fallut briser le cercueil du côté des pieds. Il ren-
« fermait un corps parfaitement conservé, recouvert

(1) *Impartial du Rhin* du 31 décembre 1845. Ce journal s'imprimait à Strasbourg.

« d'habits sacerdotaux, et qui semblait enterré de la
 « veille. Le mort porte une soutane en soie bleu elair,
 « entremêlée de fils d'or pur, et une aube en toile de lin
 « d'une finesse extrême et garnie de dentelles. Ces vê-
 « tements paraissent tout neufs. Les mains jointes sur
 « la poitrine sont entourées d'un rosaire en perles
 « blanches, montées sur fil d'or, auquel est attachée
 « une petite capsule en forme de médaillon faite d'un
 « métal d'une composition inconnue. Ce médaillon
 « porte sur une de ses faces l'inscription suivante qui
 « paraît dater du XI^e siècle : *Otto imperator Parocho Irbi-*
 « *chiano sculptori excellentissimo.* Sur le revers, on voit
 « la figure du bon pasteur. En ouvrant la capsule, on a
 « trouvé un parchemin contenant un texte en lettres or
 « et outremer. Il nous apprend que le curé en question,
 « l'un des grands artistes de l'époque, est l'auteur des
 « merveilleuses sculptures représentant des sujets tirés
 « de l'histoire sainte qui se trouvent sur la face princi-
 « pale du maître-autel, et qu'on lui doit la belle chaire
 « ciselée qui a fait le plus bel ornement de l'église. Les
 « pieds du mort reposent sur un volume in-folio en par-
 « chemin dont la première feuille porte ce titre : *Chro-*
 « *nicon sæculi XI^e.* »

Cela paraît sérieux par le ton et par les détails, du moins au premier abord. Eh ! bien, tout est controuvé, tout est imaginé, tout est faux. Fréland n'a jamais eu d'église remontant aux premiers temps du moyen-âge ; le village ne date que du XIV^e siècle ; on n'a jamais découvert dans les murs de cette église un cercueil en marbre, ni un religieux à soutane bleu de ciel couché dans ce cercueil, conséquemment ce religieux ne pouvait porter attaché à ses mains un médaillon à légende, ni poser ses pieds sur un *Chronicon*. Les gens facétieux ont quelquefois la force de faire des projets, mais plus

rarement celle de les exécuter. C'est ce qui est arrivé pour la *Chronique du XI^e siècle*, méditée et rêvée, mais demeurée à l'état de rêve. Quelle nécessité y avait-t-il d'inventer un curé de Fréland à robe mortuaire peinte des couleurs de Watteau, pour ne rien faire ?

XII^e SIÈCLE.

SAINT BERNARD, ABBÉ DE CLAIRVAUX, ARCHITECTE DU MONASTÈRE DE LUCELLE.

D'après les documents historiques de l'abbaye de Lucelle (1), le célèbre abbé de Clairvaux aurait fait les dessins et dressé les plans des premiers bâtiments de ce monastère. Cette maison fut fondée en l'année 1123, par Hugues, Amédée et Richard, comtes de Montfaucon en Bourgogne. Saint Bernard, leur parent, vint en Alsace pour consacrer l'emplacement que l'évêque de Bâle, Berthold de Neufchâtel, avait donné aux seigneurs bourguignons pour y élever un monastère de l'ordre de Cîteaux.

Cette tradition a paru trop importante pour être négligée dans le présent travail. Elle ne repose pas sur des récits légendaires, mais sur des souvenirs que l'abbé Buchinger présente comme ayant été constamment ceux du monastère. Il n'apporte pas non plus la moindre restriction dans la qualification artistique qu'il décerne à saint Bernard; il en fait absolument un architecte, puisqu'il dit dans l'édition latine de son ouvrage :
« *Præcipuus verò domus Lucellensis sacer architectus*
« *extitit S. Bernardus Clarevallensis abbas... quem eccle-*
« *sia et structuræ monasticæ ideam disposuisse, et dum*
« *prima fundamenta jacerentur, præsentem et coope-*
« *rantem fuisse vetustissima lucellensis, atque etiam*
« *nonnullorum authorum typis evulgatorum, constans* »

(1) BUCHINGER, *Epitom. fastor. Lucellens.* p. 13 et 14.

« *traditio commemorat.* » Et dans l'édition allemande, on lit : « *...der vornembste geistliche Bau- und Werkmeister war unser heilige Vater Bernardus welcher die Kirchen und Closter-Gebaw aufgezeichnet (1).* » — « Le principal architecte religieux de Lucelle fut notre vénérable père saint Bernard, qui dessina l'église et les bâtiments claustraux. » L'historien ajoute qu'il posa lui-même la première pierre de l'édifice et présida aux premiers travaux, et cette assertion n'a point paru suspecte à l'abbé Grandidier (2).

La tradition lucellienne, qui représente saint Bernard comme un des architectes de l'époque romane, est, à ma connaissance, le seul indice de l'activité artistique du célèbre abbé de Clairvaux. Cet indice n'en est que plus précieux et méritait d'être noté. C'est peut-être à la fidélité que l'ordre de Cîteaux mettait à révéler le souvenir de son fondateur que l'on peut rapporter la persistance de l'architecture romane dans les monastères cisterciens. Si saint Bernard a contribué à fixer le style roman, on s'explique l'attachement singulier de son ordre pour cette forme de l'architecture religieuse.

OTTO, ABBÉ D'ALTORF, ARCHITECTE.

Le XII^e siècle, où l'architecture romane se déploya avec tant de richesse dans les contrées rhénanes, devrait nous fournir une longue série d'abbés et de religieux architectes. Cette époque vit s'élever en Alsace un grand nombre d'édifices remarquables dont quelques-uns excitent encore notre admiration : Saint-Léger de

(1) BUCHINGER, *Ursprung des Gotteshauses Lützel*, p. 18.

(2) GRANDIDIER, *Œuvres histor.* II, p. 418.

Guebwiller, Saint-Georges de Haguenau, Saint-Pierre et Paul de Rosheim, Marbach, Niedermunster, Neuwiller, Saint-Jean-des-Choux, Neunbourg, Murbach, etc. Malheureusement, l'histoire ne nous a pas conservé les noms des artistes qui dévouèrent leur vie à ces constructions splendides. La condition ecclésiastique des anciens architectes, l'humilité, l'impersonnalité, qui en était un des devoirs essentiels, expliquent comment si peu de noms d'architectes sont parvenus jusqu'à nous et pourquoi tant de grandes œuvres architectoniques de la société catholique sont restées anonymes. Le moine, l'abbé, l'évêque des vieux temps, bâtissaient pour Dieu seul, pour le salut de leur âme, pour la gloire de l'Eglise; leur œuvre devait s'élever majestueuse, puissante, au-dessus de la terre, mais le nom des ouvriers, le souvenir des artistes-prêtres devait retomber dans l'oubli et être enfoui dans la poussière du sol avec leurs ossements. Si l'on peut sûrement affirmer que toutes nos églises romanes du XII^e siècle sont l'œuvre de religieux, on est toutefois réduit à ignorer leurs noms, et rien ne fait espérer que le mystère qui enveloppe les personnalités de la grande école d'architecture religieuse de cette époque sera jamais levé.

Le hasard, ou plutôt un caprice d'artiste, semble avoir, en Alsace, sauvé un seul de ces noms. C'est celui d'Otto, abbé du monastère de bénédictins d'Altorf. Il gouvernait cette abbaye entre les années 1130 et 1140. En 1133, il assistait à la dédicace de l'église du monastère voisin de Baumgarten, et, en 1138, il signait, comme témoin, à la charte de donation faite par Régenhard et Frédérie de Châtenois en faveur de l'Eglise de Strasbourg (1). Après ce temps, on le perd de vue. Il rebâtit

(1) GRANDIDIER, *Œuvr. hist.* I. 333.

le chœur et l'église de son abbaye. Ce chœur était l'un des monuments les plus dignes d'attention de l'ère byzantine rhénane. Il a été détruit au commencement du xviii^e siècle et remplacé, en 1725, par le chœur actuel ; la nef subsiste encore. Dom Ruinart, dans le voyage qu'il fit en Alsace, en 1696, examina avec curiosité l'église de Saint-Cyriaque d'Altorf. Il remarque que la voûte du chœur se terminait en cercle sans aucune distinction d'arcs, et il signale dans la partie inférieure la figure sculptée d'un abbé tenant une crosse et revêtu d'un très-large scapulaire dont les parties pendantes étaient attachées, suivant l'usage antique, par des bandelettes. Cette figure en cariatide paraissait supporter le poids de l'édifice, représentation symbolique, certaine et traditionnelle dans l'art, des architectes fondateurs d'églises, et elle portait cette inscription : *Otto abbas* (1). La signification la plus vraisemblable de cette sculpture est que l'abbé Otto a été l'architecte de l'église de Saint-Cyriaque. Je ne crois pas que l'on puisse hésiter devant de semblables témoignages, surtout quand ils sont complétés par l'indication d'un nom, comme cela a lieu au cas particulier. A Rosheim, on voit sur l'église une statuette que la tradition prétend être la figure de l'architecte qui a élevé ce monument, le plus parfait et le plus pur de nos sanctuaires byzantins. Si un nom y était inscrit, personne ne serait en droit de suspecter la vérité de la tradition populaire. La figurine qui se trouve dans la voussure du portail méridional de Saint-Martin de Colmar, avec le nom de *maîtres Humbreht*, a toujours été regardée, depuis qu'elle a été découverte, comme l'attestation matérielle et parlante du travail personnel de ce maître, demeuré inconnu pendant six siècles.

(1) *Œuvr. posth. de MABILLON ET DE RUINART. III. 450.*

GUTA, CHANOINESSE DU MONASTÈRE DE SCHWARTZENTHANN, ARTISTE CALLIGRAPHE.

L'art de la calligraphie, que les Grecs et les Romains avaient porté si haut, disparut complètement au milieu de la barbarie germanique. Il ne se conserva qu'à Byzance, d'où il passa, comme tous les autres arts, dans les monastères occidentaux. Dès le XI^e siècle, Wérinhaire, le célèbre évêque de Strasbourg (1001—1028), avait organisé, dans les écoles de sa cathédrale et de son diocèse, cette branche si importante de la culture intellectuelle, puisque seule alors elle conservait les monuments de la pensée humaine. La bibliothèque que Wérinhaire donna à son église et dont Wimpeling (1) nous a conservé le catalogue, était presque entièrement composée de manuscrits transcrits par les clercs de l'école épiscopale de Strasbourg ; la bibliothèque de Berne en possède encore quelques-uns, portant cette suscription respectable : *Werinharius episcopus dedit Sanctæ Mariæ*.

C'est principalement dans les monastères de femmes que l'art de la calligraphie, qui exige du goût, de la dextérité et de la patience, fut cultivé. Notre histoire signale celui de Schwartzenthann, dans le voisinage de Marbach, fondé en 1149, et dont les religieuses excellaient à transcrire les livres de chœur et les anciens manuscrits. On cite parmi elles la chanoinesse Guta. L'abbaye de Marbach possédait encore, lors de la révolution, un magnifique manuscrit exécuté par Guta, en 1154, et qui contenait le martyrologe d'Usuard, la Règle de saint Augustin, le Commentaire de Hugues de Saint-Victor sur cette règle, les anciennes constitutions de

(1) WIMPELING, *Catal. episcop. Argent.* p. 39.

Marbach et un homiliaire pour toute l'année (1). C'était un grand volume in-folio formé de 282 feuillets. Il était enrichi de miniatures dues à un religieux de Marbach nommé Sintram. On ignore ce que ce précieux volume est devenu. Grandidier l'a encore vu.

J'aurai l'occasion de parler plus tard des artistes calligraphes des Unterlinden de Colmar et de Sainte-Madeleine de Strasbourg.

SINTRAM, CHANOINE DE L'ABBAYE DE MARBACH, MINIATURISTE.

Dans la période byzantine primitive, nous n'avons trouvé, en Alsace, qu'un seul miniaturiste, le moine Otfrid de Wissembourg. Le second âge roman, qui commence avec le XI^e siècle, nous en présentera plusieurs. Mais à l'inverse de ce qui se remarque dans l'architecture, la peinture, dans ce second âge, a subi une décadence sensible que les grandes écoles de miniaturistes de Saint-Gall, de Fulde, et de Hildesheim ont elles-mêmes profondément ressentie. Si l'on se reporte aux monuments qui nous restent du IX^e et du X^e siècle, tels que les évangélistes de Liuthard et de saint Ulrich, évêque d'Augsbourg, qui sont à la bibliothèque de Munich, et le précieux manuscrit du moine Gottschalk de Saint-Gall, conservé dans la bibliothèque de cette maison, et si on les compare aux œuvres analogues du XII^e siècle, on reconnaît que l'art de la peinture sur vélin a éprouvé une éclipse notable sous le double rapport de l'invention et du goût, du dessin et de l'exécution matérielle.

Les monastères alsaciens ne nous offrent aucun peintre de manuscrits au XI^e siècle. Le plus ancien de

(1) GRANDIDIER, *Œuvr. inéd.* II. 287. III. 117, 130. Le manuscrit de Guta portait cette note: *Scriptum est hoc opusculum ab eadem predicta Guta, anno ab incarnato Dei verbo MCCLIV.*

cette période est un frère de l'abbaye de chanoines de l'ordre de saint Augustin fondée à Marbach, en 1090, par Manegold. Il se nommait Sintram et vivait vers 1149. Il a décoré de miniatures (1) le manuscrit qu'une religieuse du même ordre, Guta, appartenant au monastère voisin de Schwartzenthann, avait transcrit et dont j'ai parlé (2). Nous n'avons aucun moyen de juger du travail de Sintram, car l'on ignore ce que le manuscrit de Guta est devenu. Un écrivain français de la fin du xvii^e siècle (3) recevait en 1700, par les soins du P. Vincent, professeur de théologie à Marbach, des extraits du manuscrit de Guta, et il parle des peintures qui l'ornaient; Grandidier, qui les a vues (4) peu de temps avant la révolution n'a pas songé à nous en laisser une description, et M. de Golbéry, fidèle à son système de vagues informations, n'a pas même pu relever le nom de cet artiste, se bornant à parler d'un *chanoine* de Marbach qui avait enrichi de miniatures le livre de Guta (5). Il ajoutait ainsi une erreur littéraire à un renseignement informe. Guta n'a point composé de livre, comme le font croire les expressions de M. de Golbéry; elle n'a fait que transcrire des manuscrits. Elle était une artiste calligraphe et non une femme écrivain.

RELINDE, ABBESSE DE HOHENBURG, MINIATURISTE.

Les troubles et les guerres du xii^e siècle avaient corrompu la discipline des abbayes de l'Allemagne. Le

(1) WURDTWEIN, *Nova subsid. diplom.* VII. 176.

(2) Voy. *supra*, GUTA, p. 37.

(3) L. HUGO, *Critiq. de l'hist. des chanoines*. Lux. 1700. p. 119.

(4) GRANDIDIER, *Œuvr. inéd.* II. 287. III. 130.

(5) GOLBÉRY, *Indic. biograph. s. les hommes célèbres du Haut-Rhin*. Annuaire de 1833. p. 398.

célèbre monastère de Hohenburg, fondé par sainte Odile, à la fin du VII^e siècle, au sommet d'une montagne appelée, dans les titres anciens, Altitona, et aujourd'hui du nom de la sainte fondatrice, avait été atteint comme tous les autres, par la dépravation des mœurs et le relâchement des études monastiques. Une réforme y était devenue nécessaire. L'empereur Frédéric Barberousse, qui en avait été l'avoué, comme duc d'Alsace et de Souabe, entreprit de l'imposer. Il appela, en 1141, pour rétablir l'ordre dans cette maison, une religieuse du monastère de Bergen, dans le diocèse d'Eichstædt, Relinde ou Rilinde (1); la tradition, assez vraisemblable d'ailleurs, en fait une parente de l'empereur (2). En treize ans, de 1154 à 1167, date de sa mort, elle réédifia les bâtiments monastiques, rétablit les biens de la fondation, ranima l'enseignement, restaura, sous la règle de saint Augustin, la discipline canonique et fit briller d'un éclat nouveau cet ancien siège de l'intelligence, des arts et de la régularité religieuse. Elle était docte en toutes sciences humaines et versée dans la théologie; elle cultivait la poésie latine, la grammaire, la musique, tous les arts libéraux. Sous sa direction sage et savante, Hohenburg reprit son rang parmi les écoles renommées du moyen-âge. Dans le nombre des élèves qu'elle forma figure particulièrement Herrade de Landsperg, qu'elle s'adjoignit, en qualité de coadjutrice (3), pour les travaux de l'enseignement et qui lui succéda.

Relinde pratiquait le dessin et la peinture et enseigna

(1) ALBRECHT, *History von Hohenburg*, p. 275. — SILBERMANN, *Der Odilienberg*, p. 41. — PFEFFINGER, *Hohenburg*, p. 47.

(2) PELTRE, *Vie de sainte Odile*, p. 169.

(3) ALBRECHT, *loc. citat.* p. 212. 278.

ces arts à Herrade (1). Le dessin et la peinture sur vélin, l'ornementation des lettres initiales des chapitres et des paragraphes des manuscrits, au moyen d'arabesques, de fleurs, de plantes, de paupres de vigne et de sujets figurés, entraient comme une nécessité dans l'éducation intellectuelle que les monastères donnaient aux jeunes religieuses. Il ne nous est rien parvenu des travaux personnels de Relinde; mais l'œuvre d'Herrade, dont nous parlerons tout à l'heure, peut être considérée comme l'expression certaine du sentiment et du savoir artistiques de Relinde, puisqu'Herrade avait reçu d'elle son instruction et la communication des procédés techniques qu'elle avait apportés du monastère de Bergen.

Il existe dans l'ancien cloître de Hohenburg un monument qui nous rappelle l'abbesse Relinde. C'est un bas-relief du XII^e siècle représentant Relinde et son amie Herrade à genoux devant la Vierge qui tient l'enfant Jésus dans son giron. Les deux abbesses (2), soutiennent un livre, emblème de leur savoir et de leurs travaux, qu'elles déposent comme un hommage aux pieds de la Vierge. Ce témoignage de la double fraternité dans la science et dans la piété qui lia les deux saintes femmes a été posé par Herrade (3). J'y aperçois la preuve que Relinde a préparé avec Herrade l'œuvre qui a illustré sa jeune compagne. Ce livre, solennellement offert par la maîtresse et son élève chérie à la mère de Dieu, n'est-ce pas le *Hortus deliciarum* lui-même ?

(1) ENGELHARDT, *Herrad von Landsperg*, p. 5. — LENOBLE, *Not. sur le Hortus deliciarum*, p. 4.

(2) SCHÖEPFLIN, *Als. illustr.* I, 797.

(3) GRANDIDIER, *Œuv. inéd.* I. 200.

HERRADE DE LANDSPERG, ABBESSE DE HOHENBURG, MINIATURISTE.

Herrade de Landsperg est peut-être la plus suave figure du moyen-âge religieux, le type le plus accompli des perfections de la femme monastique. Elle se présente à nous la tête ceinte de la triple couronne de la science, de la poésie et de l'art, et cette auguste couronne mériterait d'être environnée du nimbe de la sainteté.

Issue de la noble famille de Landsperg, dont le manoir féodal se dresse encore sur un des contreforts de la montagne de Sainte-Odile, Herrade était entrée enfant dans le célèbre monastère de Hohenburg, un des sièges vénérés de la sagesse religieuse. L'on ne discerne point si elle était la fille d'Egelolphe ou de Conrad de Landsperg, tous deux vassaux et amis de Frédéric, duc de Souabe et d'Alsace, qui devint empereur sous le nom de Frédéric Barberousse. On croit qu'elle avait un frère, Gunther de Landsperg, appelé aussi quelquefois Gunther de Jungenhege, qui contribua avec elle à la fondation du couvent de Truttenhausen. Nous n'avons pas d'autres renseignements certains sur sa personne ; mais sa longue administration abbatiale et l'époque où elle la prit permettent de placer sa naissance entre les années 1125 et 1130. Elle a dû entrer à Hohenburg tout de suite après 1111, date à laquelle Relinde de Bergen fut mise par Frédéric Barberousse à la tête du monastère pour le réformer. Son éducation fut donc l'œuvre de cette femme illustre aussi par la piété, les connaissances sacrées et l'amour des arts. Herrade fut son élève de prédilection, et elle dut cette faveur à son intelligence, à son penchant pour les sciences, à son goût

passionné pour la peinture, à ses hautes qualités morales. Relinde l'instruisit et la forma (1) pour assurer à son monastère régénéré la continuation et les bienfaits de sa propre pensée. Plusieurs années avant sa mort, quand l'âge eut allangui sa main et son esprit, elle l'associa à la direction des filles de Hohenburg et la nomma sa coadjutrice. Lorsque Relinde eut fermé les yeux, la dignité abbatiale passa à Herrade de Landsperg, en 1167. Elle était alors dans la force de l'âge, dans la pleine maturité de son intelligence et de ses talents ; elle touchait à la quarantaine.

Sous son gouvernement, l'abbaye de Hohenburg atteignit l'apogée de sa gloire. L'ordre dans les finances, l'économie dans la gestion des domaines, la régularité des exercices spirituels, la dignité des mœurs, assuraient la prospérité de l'établissement. L'enseignement, la culture intellectuelle, la pratique des arts, la calligraphie, le dessin, la peinture, la broderie des étoffes, la musique, la connaissance des sciences de l'époque, la théologie, le comput, le calendrier, la géographie, l'astronomie, en un mot tout ce qui constituait les humanités du moyen-âge, le cycle entier du savoir au XII^e siècle, s'épanouissait dans une riche et active floraison, au hant de la montagne que les druides avaient sacrée de leur enseignement mystérieux et que le christianisme sanctifiait par le travail, la prière et l'étude.

S'inspirant du spectacle, alors encore grandiose, de la muraille païenne qui avait entouré l'antique sanctuaire celtique, Herrade créa autour du monastère de Sainte-Odile une ceinture de maisons religieuses destinées à

(1) « *Monitis et exemplis ejus instituta* » dit la légende d'une miniature du *Hortus deliciarum* qui représente l'abbesse Herrade.

protéger, à servir, à fortifier et à étendre la vie spirituelle et intellectuelle de l'établissement central. Elle bâtit le prieuré de Saint-Gorgon et le convent de Trutenhansen, y attacha un hôpital pour les malades et un refuge pour les voyageurs et les pèlerins ; elle restaura l'abbaye de Niedermünster.

Son intelligente et sage direction lui attira le respect et l'admiration de ses contemporains. Les évêques la vénéraient comme une fontaine vivante de la science chrétienne ; les papes correspondaient avec elle : Luc III était en communication constante d'idées et de conseils avec la docte abbesse. L'empereur Frédéric Barberousse lui donnait, dans une charte de 1178, les titres de *prudente* et *fidèle rectrice* du monastère de Hohenburg. Elle entretenait des relations avec son successeur Henri VI, avec des rois et des princes étrangers. Elle était considérée comme une des lumières et l'honneur de son siècle.

Elle le fut véritablement. La science théologique, la connaissance et l'interprétation des Ecritures lui étaient familières. Elle lisait les Pères de l'Église dans leur langue originale. Elle possédait le grec et parlait le latin comme un docteur de l'Université de Paris. Elle était versée dans la science de la philosophie ; elle connaissait Aristote, Platon, Cicéron, les écrits d'Abailard, de saint Anselme, de Lanfranc, d'Yves de Chartres, de Pierre Lombard, de Pierre Comestor, de Manegold de Lautenbach, et de tous les hommes célèbres de son temps. Sa conception de la philosophie est originale. Elle la représente sous la figure d'une femme coiffée d'un bonnet d'où sortent trois têtes, l'éthique, la logique et la physique. Sept fleuves, représentant les sources de la sagesse, surgissent de ses côtés ; Platon et Soerate écrivent aux pieds de la figure emblématique. Dans une série de

sept arcades romanes disposées circulairement autour de la philosophie, siègent les sept arts libéraux personnifiés par des figures féminines et expliqués par un vers léonin : la Grammaire, la Rhétorique, la Dialectique, la Musique, l'Arithmétique, la Géométrie et l'Astronomie. Elle veillait elle-même à la dispensation des connaissances, présidant à l'éducation de ses filles dans les divers degrés de la hiérarchie conventuelle ; elle instruisait les religieuses professes dans le dogme et les sciences sacrées, les converses dans les exercices du trivium et du quadrivium ; elle enseignait les novices et les préparait par les études littéraires à recevoir le grain fécondant de la perfection monastique. L'école de Hohenburg, dans ses mains, devint un véritable gymnase de toutes les sciences, une espèce d'université pour les filles des grandes maisons de la féodalité allemande.

Herrade cultivait la musique ; elle composait des accompagnements pour les cantiques religieux, pour les cérémonies liturgiques ; elle excellait à jouer de plusieurs instruments.

Elle avait le don de la poésie. Nous connaissons d'elle environ douze cents vers latins, dans des rythmes variés. Ils témoignent d'une possession plénière de la langue, d'un sentiment assez exact de la prosodie. Ils naissent d'une inspiration aisée et naturelle, et sont empreints d'une douceur et d'une affection que le cœur seul d'une femme aimante, d'une mère dévouée à ses filles spirituelles, pouvait y verser. Quelques cantilènes, telles que le *Salve Cohors Virginum*, le *Hoc in monte*, l'*Ecce venit ex Sion*, sont remarquables par la mélodie et la tendre effusion qui y règnent. Elles étaient destinées à être chantées et Herrade les avait mises en musique.

Je me borne à ces indications si brèves. Une étude complète des qualités et des travaux littéraires d'Her-

rade de Landsperg n'entraînerait trop loin. Je ne dois pas oublier qu'Herrade ne nous appartient que par son côté artistique, par ses peintures.

Herrade gouverna le monastère de Hohenburg pendant vingt-huit ans. Elle venait d'y recevoir la malheureuse veuve du roi Tancrède, la princesse Sybille, et ses deux filles, que l'empereur avait reléguées dans cette solitude religieuse, lorsque la mort l'atteignit le 25 juillet 1195, âgée d'environ soixante-dix ans.

A côté du souvenir historique des services qu'Herrade a rendus, un heureux hasard avait fait parvenir jusqu'à nous son œuvre capitale, le *Hortus deliciarum*, un des monuments les plus célèbres du savoir et de l'art monastiques au XII^e siècle, et qui a beaucoup occupé les historiens de la littérature, les érudits, les artistes et même les savants.

Ce livre a eu une étrange destinée, et de tous les étonnements qu'il excite, celui de le voir encore subsister dans le pays où il fut exécuté, ne doit pas être le moindre (1). Il fut commencé alors qu'Herrade n'était encore que simple religieuse, certainement par les conseils et avec la collaboration de la pieuse et savante Relinde ; c'est ce qu'on doit induire de la date de 1159, antérieure de huit

(1) J'ai à dessein laissé ces pages dans la forme où elles se présentent. Ecrites avant les événements formidables qui ont arraché l'Alsace à la France, elles retracent, douloureusement aujourd'hui, le sentiment que nous avons de la possession presque miraculeuse de l'œuvre d'Herrade. Depuis lors, Strasbourg a été bombardé et la bibliothèque incendiée. Le manuscrit d'Herrade a péri dans le désastre avec toutes les autres richesses de ce grand établissement. Une inconcevable imprévoyance n'en avait pas même retiré les trésors les plus précieux pour essayer de les soustraire au danger qu'ils couraient.

années à la mort de Relinde, qui se trouve mentionnée dans un endroit du manuscrit traitant des fêtes mobiles, en ces termes : « *Si quæritur ab aliquo quo tempore factum est, anno millesimo centesimo quinquagesimo nono ab I. D.* » (incarnatione Domini). A un autre endroit, on lit : *facta est hæc pagina anno MCLXXV*. La distance entre ces deux dates est de seize années. Aucune date n'indique l'année où le manuscrit fut achevé ; mais un titre ajouté par les chartreux de Molsheim, et une préface écrite dans la même maison, donnent la date de 1180, que sa vraisemblance et la possibilité d'une indication alors certaine, aujourd'hui perdue, ont fait accepter comme la date de l'année où Herrade a terminé son manuscrit. Herrade a donc travaillé environ vingt-cinq ans à ce livre précieux et unique eu son genre. Ce laps de temps est considérable, mais les soins multiples dont Herrade était chargée, les devoirs de sa fonction abbatiale, d'autres travaux peut-être, qui ont péri, expliquent la longue durée de son labeur.

L'incalculable volume aurait, sans aucun doute, péri dans un des nombreux incendies qui désolèrent le monastère, si sa présence dans le trésor même des reliques de Hohenburg n'eût assuré sa conservation, les ravages du feu permettant toujours de sauver ces objets précieux. D'après le témoignage de Jérôme Gebwiler, il se trouvait encore à Hohenburg en 1521 (1). Mais un incendie formidable ayant presque entièrement détruit le monastère le 25 mars 1546 et dispersé les religieuses, l'évêque de Strasbourg, Erasme de Limbourg, en ordonna la translation aux archives de son château de Saverne. Un curé d'Ottrott, Jean Schuttenheimer, qui rééditait, en 1598, la *Vie de sainte Odile* par Gebwiler,

(1) J. GEBWILER, *Leben der heil. Odilia*, p. 71.

vit le manuscrit d'Herrade à Saverne (1). Il y était encore en 1600, car le cardinal de Lorraine, alors évêque, le communiqua au P. Jean Buscé, jésuite hollandais, qui en parle dans son édition de Pierre de Blois, imprimée à Mayence dans cette année. Walch de Schorndorf le vit aussi en 1609 (2). Ruyr, qui parlait de l'ouvrage d'Herrade en 1625 (3), ne l'avait pas vu ; il suivait ce que Gebwiler en avait écrit. Hugues Peltre (4) et Denis Albrecht (5) en parlent, surtout le dernier, de manière à ne pas laisser douter qu'ils l'ont eu sous les yeux. Mais Albrecht assure qu'il ne se trouvait plus, de son temps, à Saverne. S'il en a eu la communication, on doit présumer qu'elle lui aura été faite sous la condition de ne pas divulguer le lieu où on le conservait.

L'abbé Grandidier, qui crut d'abord que le livre d'Herrade s'était perdu, parce que sa disparition de Saverne était certaine, apprit sur la fin de sa vie qu'il était dans la possession des chartreux de Molsheim, Il sollicita la faveur de l'examiner, et, chose inouïe, les pères chartreux osèrent repousser le désir du savant historiographe. « Nous n'avons pu découvrir, dit-il, les motifs que peuvent avoir ses dépositaires de ne pas le communiquer (6). »

L'on a toujours ignoré comment le manuscrit d'Herrade avait passé du château épiscopal de Saverne dans la bibliothèque de la chartreuse de Molsheim. Était-ce par un don des évêques, ou pour le soustraire aux dan-

(1) J. SCHUTTENHEIMER, *Leben der heil. Odilia*, p. 74.

(2) WALCH DE SCHORNDORF, *Decas Fabularum*, p. iv de la dédicace à Gunther de Landsperg.

(3) RUYR, *Saintes antiq. de la Vôge*, p. 183.

(4) PELTRE, *Vie de sainte Odile, vierge*, p. 170—174.

(5) ALBRECHT, *History von Hohenburg*, p. 289.

(6) GRANDIDIER, *Œuvr. histor. inéd.* II. 294.

gers des guerres qui ont sévi très-souvent à Saverne au xvii^e et même au xviii^e siècle ? La tradition ne le rapporte pas. On sait mieux pourquoi les chartreux se montraient si mystérieux et si difficiles. Ils avaient deux raisons pour cela. Un des leurs (1) avait eu la hardiesse de faire, en 1695, une copie expurgée du *Hortus deliciarum* et d'émonder cette œuvre de tout ce qu'elle contenait d'inutile ou de dangereux, selon lui, et vraisemblablement les pères de Molsheim ne se souciaient pas qu'on comparât leur copie améliorée avec l'original qui contient des blâmes énergiques contre certains abus et désordres de la vie monastique. L'autre motif qui les portait à cette excessive discrétion était la revendication persévérante et vive que la famille de Landsperg ne cessait de présenter pour rentrer en possession d'un manuscrit qu'elle considérait comme un bien de son patrimoine. Ces raisons et le plaisir d'être désagréables à un abbé dont les libertés philosophiques choquaient les bons chartreux, suffisaient pour que Grandidier ne vit point ce qu'il souhaitait de voir.

Il paraît, du reste, que la chartreuse de Molsheim avait érigé en système sa résolution de tenir secret le *Hortus deliciarum*, car ni Lagnille, ni Schæpflin, ni l'antiquaire Silbermann, n'en ont parlé comme d'un livre qu'ils auraient eu entre les mains.

A la suppression des couvents, en 1790, le prieur de la chartreuse de Molsheim en fit la remise à l'administration du district ; celle-ci le déposa dans la bibliothèque du département. Mais bientôt après il fut réclamé au nom de la famille de Landsperg par le fantasque et remuant abbé Rumpler, devenu acquéreur à titre national du monastère de Hohenburg. Sa revendication

(1) ENGELHARDT, *Herrad von Landsperg*, p. 16.

ne fut que superficiellement examinée et il obtint le manuscrit en 1794. Il le posséda pendant quelques années et y plaça même plusieurs inscriptions dans le but évident de dénaturer la filiation des droits de propriété. Cependant le directoire du département fit examiner plus scrupuleusement la question, et, s'appuyant sur l'histoire incontestable des destinées du manuscrit, il en ordonna la réintégration dans la bibliothèque départementale, qui devint peu après celle de l'école centrale. Sous l'empire, le gouvernement donna cette bibliothèque à la ville de Strasbourg. Le *Hortus deliciarum* est depuis lors la propriété de la bibliothèque publique de Strasbourg.

Le comte Auguste de Bastard sollicita et obtint sous le règne de Louis-Philippe la communication du *Hortus deliciarum*, pour en reproduire quelques miniatures dans son ouvrage intitulé : *Peintures et ornements des manuscrits*. Le gouvernement l'avait aidé à obtenir cette communication avec faculté de déplacement. Cette concession faillit devenir funeste à la bibliothèque. Au lieu de le restituer avec gratitude après s'en être servi, le savant éditeur inspira au gouvernement l'idée de le garder, en invoquant je ne sais quel droit de propriété. Le conflit dura quelque temps ; mais l'énergique protestation du bibliothécaire André Jung et les fermes réclamations de la municipalité parvinrent à triompher de ce péril passager. Le manuscrit rentra à la bibliothèque et il s'y trouve définitivement aujourd'hui.

Le manuscrit se compose de 324 feuillets ou 648 pages en beau parchemin, mais un peu épais et lâcheux ; 255 feuillets sont en format grand in-folio de 53 centimètres de hauteur sur 37 centimètres de largeur, 69 feuillets sont en formats moindres. Le livre est conservé dans une couverture de velours cramoisi du

xvii^e siècle, qui recouvre une reliure en peau de truie gaufrée plus ancienne. Le texte est écrit sur deux colonnes. L'écriture est une gothique minuscule assez massive, avec de nombreuses abréviations. Le titre principal est en lettres unciales; il en est de même pour les initiales dans le texte. Les chapitres sont rubriqués ainsi que les lettres qui commencent les paragraphes; quelquefois même celles qui commencent les phrases le sont. La transcription des vers est faite en lignes pleines, à l'exception des hexamètres et des pentamètres qui s'offrent par lignes isolées. La tranche dorée du manuscrit laisse apercevoir un fond de couleur jaune. Les fermoirs ont disparu, mais leur trace est visible.

Je ne présenterai pas une analyse littéraire détaillée de cet ouvrage célèbre. Il a été attentivement étudié et excellemment décrit par Maurice Engelhardt (1). Alexandre Lenoble (2), M. Louis Spach (3), M. Paul Huot (4), nous ont également donné des appréciations qu'on consultera avec fruit.

Le Hortus deliciarum offre l'abrégé des connaissances nécessaires à des religieuses au xii^e siècle; c'est une espèce de somme du savoir du moyen-âge, un manuel universel destiné à l'enseignement, une encyclopédie à l'usage des femmes. Histoire de la création du monde, histoire sacrée, Ancien et Nouveau Testament, théologie, philosophie morale, histoire profane, mythologie,

(1) ENGELHARDT, *Herrad von Landsperg und ihr Werk*. Stuttg. 1818, p. 23—75.

(2) LENOBLE, *Notice sur le Hortus deliciarum*, Paris, s. d. 8°.

(3) SPACH, *Lettre s. les archives du Bas-Rhin*, p. xv de la préf. et 166—190.

(4) HUOT, *Des Vosges au Rhin*, 112—137.

cosmographie, astronomie, musique, grammaire, linguistique, calcul du calendrier, homélies sacrées, extraits des Pères et des docteurs de l'Église, conseils de conduite, avertissements de prudence, exhortations à la vertu, fustigations du vice, poésies lyriques, cantiques religieux, enseignement didactique sur l'histoire naturelle, l'agronomie, les mœurs, les usages, les objets usuels de la vie réelle, ce livre singulier s'étend dans toutes les directions de la spéculation et de l'expérience humaines. Pour parcourir ce vaste cercle et pour laisser partout une trace intelligente, il a fallu à l'auteur un immense savoir et une puissance d'éclectisme et de coordination plus rare en ce temps-là que dans le nôtre. Il y a certainement quelque confusion dans cette revue à peu près universelle des travaux de la pensée, mais aussi une très-riche érudition, une heureuse sagacité, un grand art dans le choix, la disposition et l'explication des matières. Quel a été le but du livre ? Ce but, avant tout, n'avait rien de personnel. Herrade ne se proposait point de réunir dans son livre le trésor de son érudition particulière, les conquêtes que son intelligence avait librement faites dans le domaine des connaissances sacrées et profanes. Elle savait beaucoup plus que ce qu'elle a déposé dans son *Hortus*. Les critiques qui ont regardé son livre comme une encyclopédie de la science de son époque se sont donc mépris. Elle n'a point eu le dessein d'élever un pareil monument. Si elle avait eu ce dessein, son livre eût été bien plus considérable, plus étendu, et d'une physionomie scientifique plus magistrale. Son but a été un but utile, pratique, un but d'enseignement. Elle a voulu résumer en un *Compendium* d'une forme pressée et méthodique tout ce qu'elle jugeait indispensable à une bonne éducation de la femme, soit que celle-ci fut destinée à la vie reli-

gieuse, soit qu'elle fût destinée à la vie du siècle. Son livre était le *Cours d'études* qu'elle voulait imposer à l'école de Hohenburg, le programme général de l'enseignement qui devait y être dispensé. Il servait moins aux élèves, aux novices et aux religieuses qu'aux maîtresses qui donnaient l'instruction. Le nombre des filles à instruire ne permettait point que le manuscrit fut successivement mis en leur possession ; ce mode d'enseignement eût été impraticable, et s'il avait existé, il est sûr que le livre ne nous fût point parvenu. Mais entre les mains des religieuses chargées de répandre l'instruction, il pouvait servir et servait effectivement de régulateur des études. C'était le texte des leçons, le fonds scientifique, le thème, que les développements, les paraphrases orales, faisaient passer et pénétrer dans les intelligences.

M. Huot, qui a très-spirituellement soutenu que le *Hortus deliciarum* était destiné à faire l'éducation des jeunes filles de Hohenburg par le travail rendu attrayant au moyen des images ou des illustrations, a oublié de se souvenir qu'il était écrit en latin. Il n'admet point, je pense, que les jeunes filles tirées, dès leur plus tendre enfance, des châteaux d'Alsace et de Souabe, pour recevoir l'instruction à l'école de Hohenburg, y arrivaient familiarisées avec la langue savante de l'Église et étaient en état de lire les dissertations latines d'Herrade et les emprunts qu'elle avait faits aux docteurs du moyen-âge. Ces jeunes filles ne parlaient et ne comprenaient que la langue allemande, et ne pouvaient dès lors recevoir les connaissances contenues dans le *Hortus* que par l'intermédiaire d'interprètes ou d'institutrices possédant les deux idiômes. Cette observation démontre bien que le livre d'Herrade était le cours complet des études suivies à Hohenburg, le guide

des religieuses chargées de l'enseignement, et non le formulaire des élèves.

La destination morale du livre était si manifestement l'éducation religieuse, que les connaissances purement mondaines n'y tiennent qu'une place subordonnée, secondaire. Elles doivent concourir au triomphe de la religion et de la foi et appuyer la théologie ; hors de ce but, elles ne sont qu'une séduction du démon et un vain présent de l'esprit du mal. Le titre seul de l'ouvrage suffirait à prouver dans quelle pensée il a été composé : *Incipit hortus deliciarum in quo collectis floribus scripturarum assidue jucundetur turmula adolescentularum...* C'est donc dans l'intérêt intellectuel de la *petite troupe des jeunes filles* de Hohenburg que le livre est écrit ; c'est pour que l'on puisse les instruire par un enseignement sensible, en les amusant, pour ainsi dire, qu'Herrade, en institutrice habile et ingénieuse, a enrichi son œuvre des vives images, des tableaux pittoresques, des illustrations saisissantes, qui, en frappant les yeux et l'imagination de ses jeunes élèves, gravaient dans leur mémoire la forme des objets, les scènes historiques, les moralités édifiantes de la vie religieuse. Le livre est dédié aux jeunes vierges de Hohenburg, *virgunculæ Hohenburgenses*, dans une cantilène, notée de musique, et qui est peut-être la plus douce et la plus heureuse inspiration du génie poétique d'Herrade :

Salve cohors virginum
Hohenburgensium
Albens quasi lilium
Amens Dei filium.

Herrat devotissima
Tua fidelissima
Mater et ancillula
Cantat tibi cantica.

.
 Vale casta concio
 Mea jubilatio.
 Vivas sine crimine
 Christum semper dilige.

Sit hic liber utilis
 Tibi delectabilis
 Et non cesses volvere
 Hunc in tuo pectore.

Ce tendre désir de travailler au perfectionnement chrétien de ses élèves, cette sollicitude maternelle pour les conduire au suprême bien moral par l'étude et la possession des vérités religieuses, se révèlent par les expressions les plus touchantes, les plus affectueuses à chaque page du livre ; elle les nomme ses *petites vierges*, ses *petites brebis*, ses *petites abeilles*, la *petite cohorte de l'époux divin*, ses *petites fleurs éclatantes comme la neige et exhalant les parfums de la vertu*, son *troupeau pieux*, etc.

On ne peut en douter, le *Hortus deliciarum* est un manuel d'instruction monastique, un livre d'enseignement conçu et exécuté pour une opulente école de filles nobles au XII^e siècle. C'est le plus beau, le plus curieux et le plus ancien des monuments de ce genre. Sous le rapport des illustrations, il est unique, non par la beauté et la perfection du travail artistique, mais par l'abondance et surtout par la dimension des miniatures. On ne connaît point de manuscrits à images du XII^e siècle qui présente des peintures aussi grandes que celles du *Hortus deliciarum*.

Herrade, à laquelle personne ne conteste le mérite d'avoir composé le *Hortus deliciarum*, est-elle aussi l'auteur des peintures qui décorent et expliquent son œuvre ? L'affirmative veut être très-nettement acceptée. Il y a

une intimité si naturelle, une fusion si évidente, entre les idées écrites et les idées exprimées par la peinture, qu'on ne peut admettre le travail du pinceau séparé de celui de la plume, une conception littéraire distincte de la conception artistique. Texte et illustrations, tout est sorti de la même source, de la même tête, de la même pensée. L'unité de l'inspiration, l'identité de l'esprit qui a produit le *Hortus deliciarum* se révèle avec une visible vérité dans le double mode d'expression qui forme l'indissoluble ensemble de l'œuvre. L'intelligence seule qui a conçu le livre a pu aussi créer, à cette époque, les formes sensibles, les explications figurées qui étaient destinées à le compléter et à l'éclairer. La dualité de travail dans un même ouvrage, une femme qui écrit et une autre femme qui dessine et qui peint, ne se conçoivent point, en ce temps, en ce lieu, dans les conditions générales du milieu où le manuscrit a été exécuté. L'on sait, d'ailleurs, que Relinde, la maîtresse et l'amie d'Herrade, possédait l'art du dessin et de la peinture (1), et qu'elle l'enseigna à ses élèves et surtout à Herrade, son élève de prédilection.

Nos historiens et les auteurs qui ont écrit sur l'histoire de l'art n'ont jamais mis en doute que l'artiste qui a illustré le *Hortus deliciarum* est l'auteur qui l'a conçu et écrit. L'abbé Grandidier, qui avait un sentiment si exact de nos antiquités, le pensait (2), ainsi que Lenoble (3), M. Huot (4), Bartoldi (5), Viollet Leduc (6),

(1) ENGELHARDT, *Herrad von Landsperg*, p. 5.

(2) GRANDIDIER, *Œuvr. histor. inéd.* II. 294.

(3) LENOBLE, *Not. sur le Hortus deliciarum*, passim.

(4) HUOT, *Des Vosges au Rhin*, p. 113.

(5) *Curiosités d'Alsace*, I. 310.

(6) VIOLLET-LEDOC, *Diction. d'architect.* v. 159.

Spach (1), Levrault (2). Engelhardt, le savant révélateur d'Herrade, en était si convaincu, qu'il ne soulève pas même de question sur ce point. Waagen seul (3) laisse entrevoir quelqu'incertitude à travers une expression qu'il n'a pas pris la peine de justifier. « Herrade a fait orner son manuscrit, dit-il, d'un grand nombre de miniatures »; mais ce scepticisme solitaire, si toutefois il existe, ne doit point arrêter. Herrade, d'un aveu unanime, fortifié par les plus constantes traditions et par toutes les vraisemblances historiques, est l'auteur des peintures du *Hortus deliciarum*.

Parmi les jugements qui ont été portés sur les peintures du manuscrit d'Herrade, je citerai celui de Waagen, l'un des connaisseurs les plus éclairés et les plus compétents en cette matière. « Les tendances de l'abbesse à tout subordonner à la religion la portaient à insérer dans les récits de la Bible tout ce qui, dans ce temps-là, composait la somme du savoir, depuis la création du monde jusqu'au jugement dernier. Il résulte de cette préoccupation, qu'outre les sujets religieux d'un usage habituel, ses miniatures en représentent beaucoup d'autres, en partie du domaine de la mythologie païenne, et en partie allégoriques, d'un caractère particulier au moyen-âge. En même temps, le but instructif est clairement accusé, entr'autres par des figures qui s'écartent des formes humaines, de manière à rappeler les idoles indiennes. Ainsi, la philosophie est représentée par une femme à trois têtes, dont la signification se trouve expliquée par une triple légende. Pour représenter la liaison entre l'Ancien

(1) SPACH, *Lettr. sur les archiv.* p. xv, 175.

(2) *Revue d'Alsace*, ann. 1853, 407.

(3) WAAGEN, *Hist. de la peinture*, I. 23.

« et le Nouveau-Testament, la figure principale est à
« deux têtes, dont l'une sous les traits de Moïse et
« l'autre sous ceux du Christ. La même tendance à in-
« struire par des images se révèle encore dans cette
« particularité que non-seulement tous les événements
« de la vie de Jésus-Christ, mais encore les détails de
« chacune de ses paraboles y sont représentés. C'est
« ainsi que dans la parabole des invitations au banquet,
« l'artiste a figuré les différentes excuses des invités :
« l'un montre la métairie qu'il vient d'acheter, l'autre,
« les cinq paires de bœufs qui se trouvent là en nombre
« exact, un troisième, la femme qu'il vient d'épouser.
« Plusieurs d'entre les sujets bibliques, et notamment
« les têtes du Christ, de saint Jean-Baptiste, et des
« apôtres saint Pierre et saint Paul, sont conformes
« aux types chrétiens primitifs. Pour les femmes et les
« jeunes hommes, le type adopté est assez agréable. Les
« physionomies en général manquent d'expression.
« L'agitation la plus vive est à peine rendue, et en fait
« de qualités morales, la perversité est exprimée par un
« ricanement. Parmi les nombreuses inventions parti-
« culières à l'époque, quelques-unes sont heureuses,
« comme, par exemple, l'orgueil, richement vêtu et ar-
« rivant à cheval en brandissant une lance. Le cheval,
« cependant, est lourd et mal exécuté, de même que les
« autres chevaux que l'on rencontre dans l'ouvrage.
« Quelque défectueux que soit le dessin, les intentions
« néanmoins sont clairement indiquées. Les représen-
« tations de combats sont grossièrement traitées. Il est
« digne de remarque que la méthode antique de per-
« sonnifier les phénomènes de la nature et les qualités
« morales se soit conservée à cette époque, après un in-
« tervalle de plusieurs siècles. Ainsi, dans le baptême
« de Jésus-Christ, nous retrouvons le Jourdain avec les

« attributs des fleuves mythologiques, l'air et l'eau re-
 « présentés par Éole et Neptune, le jour et la nuit sous
 « la forme de deux femmes, et cette dernière même
 « avec le voile flottant en demi-cercle au-dessus de sa
 « tête, comme sur les anciennes miniatures byzantines.
 « Une des images les plus curieuses est la dernière qui
 « représente la fondation du couvent; le Christ, la
 « Vierge et saint Pierre prennent la baguette d'or qui
 « leur est offerte par le duc Etiehon, à genoux, symbo-
 « lisant le don des biens qui doivent servir à doter la
 « fondation. Le portrait d'Herrade et ceux de ses
 « soixante nonnes n'ont aucun caractère d'individua-
 « lité (1). »

M. Bartoldi remarque « qu'il y a dans ces petites
 « figures une grandeur surprenante. On en ferait aisé-
 « ment, dit-il, de grands tableaux. En faisant la part
 « de quelques légères naïvetés de dessin, il y a presque
 « toujours beaucoup de grâce et d'habileté dans le geste
 « et l'allure des personnages, et surtout dans l'arrange-
 « ment des draperies. En un mot, dans l'ensemble
 « comme dans les détails, dans la composition des sujets
 « comme dans le style qu'Herrade leur imprime, on
 « reconnaît le génie (2). »

L'appréciation de Lenoble est plus laconique et plus
 inattendue de la part d'un élève de l'école des chartes.
 « Ce manuscrit, dit-il, est orné d'une foule de peintures
 « souvent assez correctes et quelquefois même élé-
 « gantes (3). » Ces deux lignes dans leur brièveté,
 sont absolument fausses. Les peintures du *Hortus* ne
 sont pas correctes, et elles ne pouvaient pas l'être; elles

(1) WAAGEN, *loc. citat.* I. 25.

(2) *Curiosités d'Alsace*, I. 311.

(3) LENOBLE, *Not. sur le Hortus deliciar.* p. 5.

sont singulières ; elles ne sont pas élégantes, dans le sens esthétique de ce mot, mais elles sont énergiques et marquées d'une puissante fantaisie. Le noble aurait mieux fait de s'en tenir à ce qu'il dit à la fin de sa notice. « Nous regrettons de ne pouvoir nous occuper des « peintures du *Hortus deliciarum*. » Il vaut mieux, en effet, ne pas s'occuper d'une chose que d'en porter un mauvais jugement.

Un auteur plus récent, M. Labarte, nous a laissé un meilleur témoignage de l'examen qu'il a fait de l'œuvre d'Herrade (1). « En dehors des sujets religieux, qui for-
« maient ordinairement l'illustration des livres, on en
« trouve une foule d'autres empruntés à l'histoire et à
« la mythologie ; quelques-uns n'ont qu'un caractère
« purement allégorique.... On ne peut refuser à l'ar-
« tiste le génie de l'invention, car loin de se con-
« tenter des types usuels des Byzantins de la décadence,
« il sait reproduire en action, d'une façon ingé-
« nieuse, les paraboles de l'Évangile ; il en revivait aussi
« aux types chrétiens primitifs dans la reproduction
« des têtes du Sauveur, de saint Jean-Baptiste et des
« apôtres. On trouve encore dans ses compositions le
« Jourdain représenté sous la figure d'un homme appuyé
« sur une urne, à l'imitation des fleuves reproduits dans
« les peintures antiques, l'air et l'eau personnifiés sous
« les figures d'Éole et de Neptune, le jour et la nuit
« sous la figure de femmes, comme on le voit dans les
« miniatures byzantines de la meilleure époque. Néan-
« moins, le dessin est encore bien loin d'être irrépro-
« chable, les physionomies sont généralement sans
« expression, et si les attitudes sont assez justes, les
« figures manquent de mouvement. Le portrait d'Her-

(1) LABARTE, *Hist. des arts industriels*, III. 141.

« rade et de ses nonnes qu'on voit dans la dernière des
 « miniatures, n'a aucun caractère d'individualité. Le
 « coloris témoigne d'un grand progrès. La gouache
 « offre des teintes vigoureuses, et est traitée avec soin
 « et netteté. Toutes ces peintures constatent que l'art
 « était encore en décadence, mais elles établissent en
 « même temps que les artistes cherchaient à se dégager
 « des liens dans lesquels ils étaient retenus pour suivre
 « une voie plus indépendante qui devait les conduire
 « vers une véritable renaissance. »

Voilà, en dehors de l'estimable monographie d'Engelhardt, le gros des notions qui sont répandues dans le monde artistique sur une composition à laquelle on reconnaît une importance exceptionnelle, un caractère singulier, étrange, sous le rapport de l'invention et de l'exécution. Ce caractère, il faut le creuser et le définir avec plus de précision, afin de mieux saisir la portée de l'œuvre d'Herrade et de lui restituer dans l'histoire de l'art le rang auquel elle a droit.

Au temps où Herrade de Landsperg travaillait à ses peintures, l'illustration artistique des livres, peu familière à l'Occident, n'était guère qu'une pieuse tradition monastique empruntée aux habitudes de l'Église grecque. Les moines et les religieuses peignaient les manuscrits plutôt sous l'influence d'un sentiment de vénération que sous l'aiguillon du besoin d'exprimer des idées par des formes sensibles. Pour eux décorer un livre au moyen de peintures, c'était rendre hommage à l'excellence intellectuelle du livre, honorer l'œuvre de l'esprit. Le but de l'illustration était l'embellissement et non l'enseignement, l'édification consuetudinaire, dogmatique, pour ainsi dire, et non l'interprétation libre, variée et extensive des textes saints. L'art concourait à compléter le livre avec des formules sacramentelles,

avec des types pontificaux, orthodoxes, canoniquement arrêtés. Le tableau sortait de la doctrine, comme le livre lui-même en était sorti. La foi imposait les images, comme elle imposait les textes et leur signification religieuse. De cette destination sacerdotale de l'art dérive le vaste et puissant système de l'art byzantin, armé de règles inflexibles, décrétant un symbolisme fixe et absolu, créant des types constants, perpétuels, inaltérables, sacrés. L'architecture, la statuaire et la peinture reçurent leur canon, leur liturgie, aussi raides, aussi invariables, aussi autoritaires, que le canon des offices et la liturgie des cérémonies. Tout le mouvement des arts religieux se trouvant concentré dans les monastères et dans les mains des clercs, personne ne pouvait songer à enfreindre les lois de ce formalisme hiératique et à substituer ses conceptions individuelles aux types consacrés et traditionnels. Les figures, les attitudes, l'expression, les emblèmes distinctifs, les costumes, les couleurs même, tout avait été réglé, fixé, convenu. L'artiste ne pouvait s'en écarter sous peine de commettre un double attentat, en violant à la fois le devoir professionnel et le devoir religieux.

Telles étaient les idées qui dominaient l'art de la peinture ornementale appliquée à la décoration religieuse en général, telle était spécialement la situation où le XII^e siècle trouva la peinture décorative des livres. La décadence qui avait commencé à sévir dès le règne de Basile II (976-1025), n'avait envoyé à l'Allemagne, au XI^e siècle, que des peintres dégénérés, tombés dans le dernier servilisme de l'art. Aux principes et aux traditions des écoles de Basile I et de Constantin Porphyrogénète avaient succédé le relâchement et l'empirisme d'une nouvelle école, de plus en plus étrangère à l'étude de l'antiquité, incapable de continuer la correction et la

pureté du dessin, asservie à des types convenus, et ayant abdiqué toute liberté dans la composition des sujets et dans les détails de l'ornementation. A côté de cette école mercantile, de ces peintres de simple métier, l'Allemagne avait conservé une école nationale née de la renaissance carolingienne et continuant avec effort le mouvement original qui l'avait distinguée. Cette école, peu nombreuse, était plus indépendante, plus fantaisiste; elle composait avec liberté, elle inventait, elle mêlait le sentiment de la vie réelle à la poésie légendaire, elle reproduisait en les variant les scènes historiques ou bibliques, elle n'interdisait pas à l'imagination de concevoir les sujets et les formes dans un sens et sous une figuration nouvelle. Cette école a laissé des témoignages importants de son activité dans plusieurs bibliothèques d'Allemagne, notamment dans celles de Bamberg et de Munich.

Herrade de Landsperg appartient à cette école indigène, pleine d'une sève vigoureuse, qui continuait les libres traditions des artistes carolingiens, et n'empruntait aux peintres orientaux que leurs procédés techniques, excellents, leur entente plus délicate et plus douce du dessin, leur art de colorier plus richement et avec plus d'industrie et d'effet. Vers le milieu du XII^e siècle, cette école ne ressentait plus les influences byzantines que dans ce qu'elles avaient d'heureux et d'utile; elle s'était soustraite à la tyrannie des types et avait secoué le joug des formules; elle se livrait à des créations originales, s'affranchissant des souvenirs et des traditions qui pesaient sur l'art gréco-chrétien et en avaient étouffé le développement.

Ce libre travail de l'esprit, cette heureuse indépendance de l'imagination artistique, éclatent dans l'œuvre d'Herrade. La vie et l'invention y débordent avec une

puissance et une fécondité hautaines. Ce cerveau qui épand ses créations avec une profusion si riche semble tourmenté de toutes les fièvres, en même temps qu'il est doué d'une force de vision qui saisit avec une énergie tranquille les scènes du réalisme humain, et avec un emportement mystique les images du symbolisme religieux. La vérité dans toute sa rudesse, le rêve dans ses plus tendres aspirations, les tableaux austères et violents, le caprice enjoué et satirique, les idéalités effrayantes de la mythique de l'Apocalypse, la fantaisie humaine avec ses hardiesses les plus imprévues, tout se mêle et se succède dans cette main fertile, savante et originale. Quand on feuillette le *Hortus déliciarum*, on demeure confondu devant cette inspiration qui a animé le monde visible et le monde idéal, l'histoire et la foi, la nature et l'esprit, qui a fait agir des milliers de personnages réels ou imaginaires, qui fait contraster les terreurs du salut et de la damnation avec les gaités humoristiques de la caricature, qui sème les tableaux familiers à côté des drames émouvants, l'ironie dans les menaces, les bouffonneries naïves parmi les extases. Herrade représente admirablement le dualisme du génie germanique, la rêverie et la pénétration, la douceur et la force, la foi vive et les libertés téméraires, la raison et la fantaisie.

Il me semble que l'on n'a pas assez remarqué la richesse et l'étendue du génie fantastique d'Herrade. Dans son siècle, la peinture se montre particulièrement avare par ce côté. Lorsque la fantaisie apparaît, ce n'est que dans les détails d'ornementation, dans les accessoires, dans les parties inoffensives et secondaires, et encore avec une extrême timidité; presque jamais dans la manière de concevoir les sujets et de les composer. Chez Herrade, c'est la création même, la conception des ta-

bleaux, qui sort capricieuse, nouvelle et singulière des profondeurs de cette faculté étrange dont la puissance consiste à revêtir les objets et les idées de formes inusitées.

Trois artistes célèbres, séparés d'Herrade par plusieurs siècles, ont excellé, comme elle, par cette faculté si rare : Baldung Grun, Callot et Grandville. Baldung Grun est le plus fantaisiste des peintres allemands anciens ; Callot est la fantaisie même ; Grandville est le magicien inimitable qui a réuni et mêlé dans un seul monde, les fleurs, les animaux et les hommes. De ces trois maîtres, le premier est alsacien, les deux autres lorrains. La fraternité singulière des génies n'est-elle ici qu'une coïncidence fortuite ? Le vieux sol austrasien était-il plus propice que d'autres pour produire de telles exceptions ? Je ne le crois pas. On peut admettre que Grandville, né dans la même cité que Callot, nourri dès son enfance des images de ce grand maître, vivant dans un siècle qui avait dévoilé les œuvres et l'histoire de toutes les écoles artistiques, a embrassé naturellement la voie où il s'est rendu fameux. Mais Baldung et Callot, qui les a inspirés, qui a éveillé dans leur âme la fantaisie qui y sommeillait et qui, sans une secousse du dehors, s'y serait probablement endormie à toujours ? J'ose penser que c'est le spectacle de l'œuvre de l'abbesse de Hohenburg. Le manuscrit d'Herrade était au monastère de Sainte-Odile pendant toute la vie de Baldung Grun ; il a pu le voir dans sa jeunesse et pendant toute sa carrière artistique. Curieux des merveilles de l'ancienne peinture, ayant la facilité matérielle de consulter le précieux volume, travaillant pour les églises et les communautés religieuses, l'on n'est pas réduit à supposer qu'il a vu le *Hortus deliciarum* ; on se demanderait plus justement comment il aurait

fait pour ne pas le voir. Quant à Callot, il a certainement vu, lui aussi, le *Hortus deliciarum*. De son temps, le manuscrit se trouvait à Molsheim ou à Saverne (1615 — 1635). Une étude comparative un peu soutenue ne laisserait aucun doute sur ce point. Engelhardt (1) a déjà remarqué que le tableau de l'Enfer dans le *Hortus* était *digne de Callot*. Alexandre Lenoble a été plus loin (2). Il a constaté avec beaucoup de justesse que la *Tentation de saint Antoine* de Callot présentait une analogie frappante avec les peintures de l'Enfer d'Herrade. Qui l'aurait cru ? La folle vision des assauts drolâtiques que Satan livre à saint Antoine est sortie des impressions que Callot avait gardées des images enfantées par la fantaisie d'une sainte abbesse.

Le nombre des peintures qui illustrent le *Hortus deliciarum* est prodigieux. Il s'élève à 636, et le nombre des figures humaines exécutées à plus de 9000. Elles occupent quelquefois autant et souvent plus de place que le texte. Elles ne sont que très-rarement disposées dans le texte lui-même. Ordinairement elles sont rassemblées sur le vaste espace que fournit l'immense format du parchemin. Certaines pages contiennent deux rangs de peintures séparés par des lignes au trait de la plume ; la plupart offrent trois rangées de sujets et se présentent ainsi couvertes de compositions dans toute leur étendue. Plusieurs compositions très-développées n'ont pas trop de la page entière pour s'y déployer à l'aise. La hauteur générale des figures varie de 8 à 12 centimètres. Quelques figures vraiment monumentales prennent toute la hauteur de la feuille, c'est-à-dire 50 centimètres.

(1) ENGELHARDT, *Herrad von Landsperg*, p. 51.

(2) LENOBLE, *Not. sur le Hortus deliciarum*, p. 15.

Je ne puis pas entreprendre la description de toutes les peintures du livre d'Herrade. On comprend leur multiplicité, si l'on se rappelle que le but de l'abbesse était de présenter une idée générale et suffisante des connaissances nécessaires en son temps à de jeunes religieuses ou à des filles nobles. Après des notions préliminaires sur la nature et sur l'existence de Dieu, apparaissent des figures démonstratives de la physique du monde, telles que le Zodiaque et la Rose des Vents ; puis se déploient l'œuvre de la création, les scènes bibliques de l'antiquité patriarcale, la servitude des Juifs en Egypte, la mission de Moïse, les stations du peuple israélite dans le désert, le retour dans la terre promise, l'histoire de Josué, de Samson, de David, tout le cycle héroïque de l'histoire nationale du peuple de Juda, les prophètes messianiques, l'épopée de la naissance, de l'enfance et de la vie du Christ, ses paraboles, sa passion, sa mort, l'histoire des apôtres, des allégories religieuses, la légende de l'Anté-Christ, le Jugement dernier, le paradis, l'enfer, Babylone pécheresse, la cité de Dieu ou le triomphe de l'Église. Après cette longue odyssée de la pensée religieuse dans le passé et dans l'avenir de l'humanité chrétienne, l'abbesse clot ses tableaux par la peinture allégorique de la fondation de son monastère. L'œuvre se termine par la représentation des figures à mi-corps des soixante sœurs qui existaient à Hohenburg sous l'abbatiat d'Herrade de Landsperg.

Cette rapide revue des sujets qui ont exercé le pinceau d'Herrade ne peut donner aucune idée du caractère et de l'importance du musée artistique créé par la main de cette femme de génie. J'essaierai de faire ressortir la singularité de son œuvre et les mérites de son esprit original et puissant par l'analyse de plusieurs de

ses peintures. Je choisirai celles qui sont particulièrement dignes de l'étonnement et de l'admiration des hommes qui ont réfléchi sur la marche et le développement de l'art.

A deux endroits du livre, au commencement et vers la fin, on voit un microcosme, c'est-à-dire l'image de l'homme considéré comme un abrégé du monde. L'homme, nouvellement créé, a la tête rayonnante et entourée des sept anciennes planètes ; ses bras sont étendus et un cercle enferme ses jambes ; un monticule, sur lequel une chèvre broute des ronces, figure la terre ; les trois autres éléments, l'air, le feu et l'eau, sont représentés dans les angles de la peinture exerçant leur action sur l'être humain. — La représentation de la Trinité est composée de trois personnes assises sur un banc circulaire, d'une ressemblance minutieuse entre elles, et paraissant délibérer sur l'œuvre prochaine de la création. — Un naturalisme naïf, presque grossier, est répandu dans le tableau de la création de nos premiers parents : Dieu le Père tient entre ses genoux la forme humaine ébauchée dans une argile jaunâtre et achève de la modeler avec les doigts ; plus loin, il inspire le souffle vital dans la bouche avide de la statue encore inanimée ; à côté d'Adam endormi, Dieu tient à la main la côte qu'il lui a enlevée, et de cette côte s'épanouit le buste d'Ève naissante. — Le chérubin aux grandes ailes repliées qui garde la porte du paradis après la chute d'Adam, offre une composition aussi magnifique de sentiment que d'effet. — Après leur expulsion du jardin de délices, Adam et Ève sont représentés d'une façon philosophique et touchante pour l'imagination humaine : Adam bêche la terre avec effort, et Ève, doucement résignée, file au fuseau. C'est la naissance religieuse du travail sorti du péché. — Le tableau de l'édification de

la tour de Babel est suivi, avec une évidente intention de rattacher l'effet à la cause, la conséquence au principe, des neuf muses, représentant l'épanouissement profane des facultés intellectuelles de l'homme et peut-être les déconvertes heureuses qui devaient consoler sa chute. Les filles de l'Hélicon sont encadrées dans des médaillons élégants et portent le costume des châtelaines de l'époque de Frédérie Barberousse; après les muses vient une intéressante page allégorique consacrée à la représentation de la philosophie et des sept arts libéraux dont la sage Herrade attribue généreusement l'invention au Saint-Esprit. A l'intérieur d'un grand cercle sont inscrites sept arcades byzantines dans chacune desquelles se dresse une femme noblement vêtue : la Grammaire, vêtue de rouge, tenant une verge et un livre, la Rhétorique, en blen, avec un style et des tablettes à écrire, la Dialectique, en vert clair, tenant de la main gauche une tête de chien aboyant, la Musique, en carmin, tenant une harpe entourée d'une lyre et d'une rotte, l'Arithmétique, en blen clair, avec une corde à compter, la Géométrie, en rouge, armée d'un compas et d'une ligne de mesurage, l'Astronomie, en vert foncé, montrant d'une main le firmament et tenant de l'autre un boisseau. Dans un cercle intérieur siège sur un large fauteuil la philosophie vêtue d'une robe violette et d'un manteau de pourpre; sa tête est ornée d'un diadème ou stemma byzantin, duquel sortent trois figures désignées par une légende sous les noms d'Ethique, de Logique et de Physique; ses mains tiennent une banderolle à devise : des deux côtés de sa poitrine s'épanchent les sources des sept sciences libérales. Dans la partie inférieure du cercle se tiennent assis sur un banc de bois et devant un pupitre chargé d'un livre ouvert, Soerate et Platon. Au-dessous de la page et exté-

rieurement au grand cercle de la philosophie et des arts libéraux sont assis dans de riches sièges, et avec un pupitre devant eux, quatre personnages d'une physionomie grave, portant la barbe, en haut-de-chausses, tunique et chlamyde ; chacun porte sur l'épaule un oiseau noir qui lui parle à l'oreille ; ce sont les poètes ou les mages (*pœtæ vel magi*), et une légende amère nous apprend pourquoi Herrade les a exclus du cycle honorable des arts bienfaisants : *isti immundis spiritibus inspirati scribunt artem magicam et pœticam licet fabulosa commenta*. Elle entend parler des poètes de l'antiquité qui ont chanté les divinités mythologiques. Celles-ci, en effet, se montrent sur les feuilles suivantes.

Je ne dirai rien des miniatures consacrées à l'histoire des patriarches ; mais dans celles qui illustrent la mission de Moïse, je remarquerai le tableau de l'Arche d'alliance, traité avec un soin tout particulier et d'un travail très-fin et très-délicat, et celui de l'engloutissement de Pharaon dans les flots de la Mer Rouge, dans lequel un mouvement humoristique très-sensible a porté l'artiste à donner aux poissons des formes gaîment bouffonnes et des attitudes plaisantes. Les honnêtes animaux montrent ainsi le plaisir qu'ils prennent à la mésaventure de l'orgueilleux Egyptien. Dans le tableau de la mort de Moïse, Dieu place de ses propres mains le corps de son envoyé dans le tombeau ; Satan essaie furtivement de ravir cette illustre proie, en l'attaquant dextrement par les pieds ; le diable a l'air d'être bien sûr du succès ; aussi est-il temps que l'archange Michel vienne le mettre à la raison à coups de fourche.

Dans l'histoire des Juges, des Rois et des Prophètes, je signalerai le tableau de la baleine avalant le prophète Jonas, remarquable par l'énorme dimension qu'Herrade a donnée au cétacé biblique ; il occupe toute la feuille.

Herrade paraît avoir ignoré les caractères naturels de la baleine, car elle l'a représentée sous la forme d'une carpe gigantesque du Rhin. — Les visions du prophète Zacharie sont retracées avec une vive imagination et avec un sentiment très-profond de la clarté des prédictions de ce héraut des prodiges messianiques.

Au seuil de l'histoire évangélique, entre l'ancienne et la nouvelle loi, Herrade a peint deux allégories mystiques sur l'union des deux Testaments. L'une de ces miniatures offre une invention très-hardie, très-libre, à une époque où la vénération de l'image du Christ lui assurait partout un isolement auguste et interdisait de démembrer des parties de sa personne pour les incorporer dans des conceptions d'une matérialité figurative. Ici, nous voyons la figure principale du tableau composée des deux têtes de Moïse et de Jésus-Christ, et tenir, d'une main, l'aspersoir, symbole de la Synagogue antique, et, de l'autre, le calice du sacrifice, emblème de l'Église nouvelle.

Parmi les images destinées à l'illustration de la vie du Christ, on doit donner de l'attention aux suivantes. — La généalogie du Messie est représentée par un arbre emblématique que Dieu plante lui-même ; dans le milieu se montre l'image d'Abraham au-dessus de laquelle sont représentées les têtes de tous les patriarches, de tous les rois du peuple juif et de tous leurs descendants, jusqu'à Joseph, l'époux de Marie ; la Vierge est au-dessus de Joseph ; le Christ sort comme une chaste floraison de sa tête, image pudique de l'enfantement mystérieux, virginal ; les patriarches, les rois, les prophètes et le peuple d'Israël sont répandus dans les rameaux ; dans la partie supérieure se montre le Sauveur, et à ses deux côtés les apôtres, les papes, les serviteurs de l'Église,

les rois, les peuples, toute la chrétienté, l'humanité elle-même figurant comme la famille spirituelle du Rédempteur. — Une composition bizarre qu'on pourrait appeler la pêche mystique : Dieu jette dans la gueule de Léviathan, du monde du péché, un hameçon cruciforme, et retire du monstre les têtes des patriarches et des prophètes. — Le baptême de Jésus-Christ, scène dans laquelle figure la personnification mythologique du Jourdain qui regarde avec surprise les portes du ciel ouvertes sur la tête du Christ, pendant que la colombe munie de la sainte ampoule lui fait les onctions canoniques. — La Tentation ; le diable, revêtu de la peau verte que le moyen-âge germanique lui avait infligée, s'efforce de séduire le Christ par ses cajoleries bouffonnes dont le comique est renforcé par les détails grotesques du personnage, nez énorme et retroussé, bouche outrageusement fendue, queue en trompette.

On le voit, au moyen-âge, les nonnes même ne traitaient pas toujours le diable avec la terreur sérieuse qu'il méritait ; il y avait des jours où l'on se moquait de lui assez bravement à Hohenburg. — La mort de Lazare et du mauvais riche est figurée par d'ingénieux emblèmes ; quand le mauvais riche expire sur son lit voluptueux, son âme personnifiée par une petite forme humaine qui s'échappe de sa bouche convulsive, est saisie et emportée par une escouade de diabolins ; celle du pauvre Lazare, doucement exhalée de sa bouche, est recueillie charitablement dans un linceul par des anges qui la portent vers le ciel. Cette image se retrouve au portail méridional de la cathédrale de Strasbourg, où l'on voit deux chérubins qui emportent la Vierge dans une draperie après sa mort. On sait que plusieurs motifs du *Hortus deliciarum* ont passé dans l'ornementation de la cathédrale, soit au moyen de la sculpture, soit au

moyen de la peinture sur verre. — Le songe de la femme de Pilate ; Herrade, fidèle à la dure légende qui associait la femme du gouverneur romain au crime de la pusillanimité de son époux, a peint Satan au pied du lit de la sinistre songeuse ; il inspire et dirige le rêve de sang. Dans son *Messias*, Klopstock donne, au contraire, un rêve de miséricorde à la femme de Pilate.

Dans le tableau qui représente l'accomplissement du sacrifice sur la croix, l'artiste a placé au-dessus du gibet les figures dolentes et voilées du soleil et de la lune. Sur le disque du soleil, un caprice de réalisme aigu a peint la main de l'astre essuyant les pleurs qui coulent sur son visage. Marie, Jean, le diacre Etienne et le centurion Longin sont au pied de la croix, où se trouve aussi le tombeau d'Adam. Deux figures allégoriques d'une haute importance dans le symbolisme catholique du moyen-âge, et qu'on ne trouve peut-être pas antérieurement à Herrade, apparaissent dans cette composition d'où elles se sont répandues dans plusieurs monuments religieux du xii^e siècle, notamment à Bamberg, à Worms, à Paris, à Bordeaux, et à la cathédrale de Strasbourg par la main de la statuaire Savine. L'une de ces figures offre l'image de l'aveugle Synagogue montée sur un âne obstiné ; un épais bandeau descend sur ses yeux ; la hampe brisée de son étendard qu'elle tient d'une main s'appuie contre le corps de l'animal ; elle porte dans son giron le bouc d'iniquité de l'ancien testament ; dans l'autre main elle tient le couteau du sacrifice désormais inutile et inefficace. C'est le passé, la loi surannée et accomplie. L'autre figure désigne le christianisme, l'Église triomphante. Elle est assise sur une bête à quatre chefs formés des attributs symboliques des quatre évangélistes ; d'une main elle agite le labarum victorieux, et de l'autre elle reçoit dans le calice eucharistique le

sang qui s'écoule du côté ouvert du Sauveur. C'est le présent, l'avenir, la loi nouvelle.

Je signalerai encore dans l'histoire évangélique, la descente du Saint-Esprit, la conversion de saint Paul, la compagnie des saintes femmes de la passion revêtues de l'habit monastique sous la conduite de saint Jean en costume de moine, le baptême de l'éthiopienne par saint Paul, emblème de l'Église ouverte aux païens, le couronnement de l'Église par Jésus-Christ, Jésus chassant du temple les marchands personnifiant tous les vices qui doivent être bannis de la société chrétienne, le vol, le meurtre, le libertinage, la magie etc.; le Christ sur le pressoir symbolique de la vendange chrétienne, le lépreux figurant par ses sept plaies les sept hérésies principales qui ont désolé l'Église, compositions où la force de l'invention est unie à un sentiment très-intelligent des situations et des scènes.

Le combat des vertus chrétiennes contre les vices présente un spectacle original. Les vices sont armés de lances qui figurent les aiguillons de la concupiscence, les vertus sont munies du glaive de la parole divine. Chaque vertu tue son vice contraire; certains vices se détruisent eux-mêmes. Par une exception d'un sens moral très-juste et très-profond, la Luxure seule n'emploie pas d'armes pour combattre. Elle s'avance couverte de vêtements somptueux et semant des fleurs odorantes, assise dans un char d'or ruisselant de pierreries; derrière elle sont ses auxiliaires de corruption, ses satellites séducteurs, le Faste, le Plaisir, la Volupté, l'Impudicité, le Parler trop libre, les Caresses, les Délices, l'Intempérance, la Pétulance, la Paresse, la Lasciveté; l'Amour est le vice le plus rapproché de la reine et tient la tête du cortège. Herrade n'a pas osé aborder la figuration symbolique des aides impurs de la Luxure. Avec la ru-

desse des idées de son temps, elle en a fait des guerriers bardés de fer, coiffés de casques menaçants et couverts du bouclier de bataille; l'Amour lui-même porte ses tendres attributs, l'arc et le carquois, par-dessus une cote de maille de soudard. Les charmes du vice et les douceurs de la volupté fascinent un moment les Vertus et font hésiter la victoire; mais sur le feuillet qui suit, la Chasteté vient à leur secours et brise le char de la redoutable enchanteresse; les Vices vaincus prennent la fuite en abandonnant leurs armes et leurs riches ornements.

Après cette allégorie s'ouvre une série de miniatures consacrées à la célébration de Salomon : la construction du temple; la visite de la reine de Saba; les vierges de Jérusalem chantant des louanges devant le roi assis sur son trône; Salomon, emblème du Christ triomphant, reposant sur un lit précieux, emblème du giron de l'Église; Salomon célébrant le festin nuptial avec l'Église; Salomon assis sur son trône lançant sa mélancolique exclamation sur la vanité des choses terrestres, vanité qu'attestent l'image de la Fortune élevant et précipitant les rois de sa roue rapide, et la fameuse représentation donnée par deux jongleurs allemands (*Tokkenspieler*) qui manœuvrent un jeu de marionnettes (*ludus monstrorum*).

« Herrade n'a pas cru pouvoir rendre par un emblème
 « plus expressif la pensée de Salomon sur la vanité de
 « l'homme qu'en montrant ce roi de la création soumis
 « à l'action d'un fil de marionnette. En effet sur un étroit
 « plancher sont posés en face l'un de l'autre deux pe-
 « tits hommes armés de pied en cap que deux bate-
 « leurs font mouvoir et combattre à leur fantaisie au
 « moyen d'un fil qui se croise et dont chaque joueur
 « tient un bout à soi. La pensée qu'exprime cette mi-
 « niature prouve non-seulement que les montres de

« marionnettes existaient durant l'époque féodale,
« mais qu'elles étaient d'un usage assez commun pour
« offrir alors, comme chez les anciens et chez nous, un
« symbole parfaitement clair et intelligible à tous (1) ».

Cette saisissante critique de la vanité de l'homme avait mis Herrade en veine de liberté. A peine son pinceau venait-il de terminer la *montre* de deux pantins-chevaliers prêts à se battre en champ clos, qu'elle le reprend pour tracer une autre composition d'une énergie sombre et désespérante, sorte de tragédie sacrée où le mouvement du drame rivalise avec l'audace de la pensée. C'est l'*Échelle du salut*.

Une échelle monumentale posant sur le sol s'élève vers le ciel et conduit à la couronne de vie que tient la droite de Dieu sortant d'un nuage. Des hommes et des femmes ont gravi la redoutable échelle de la récompense promise à la vertu et en occupent les divers échelons ; mais aucun ne parvient à atteindre la couronne ; des démons hideux leur lancent des flèches pour les faire tomber dans la gueule du dragon infernal qui les guette au pied de l'échelle. Vainement des anges d'une expression magnifique, armés de glaives, essaient de repousser les démons et de défendre les malheureux mortels ; l'enfer prévaut contre eux, et les pécheurs sont impitoyablement précipités de l'échelle et jetés dans le vide. Ici, c'est un ermite centenaire qui a préféré son jardin à la prière et à la contemplation, là, un religieux de l'observance rigoureuse qui s'est laissé séduire par la jouissance d'un lit ; plus bas, c'est un moine, esclave des richesses mondaines, qui tentait l'ascension la main chargée d'une bourse gonflée d'or, tandis qu'une lourde escarcelle pend à son cou et qu'il jette un der-

(1) MAENIX, *Hist. des marionnettes*, p. 67 et 295.

nier et avide regard sur un tonneau rempli de monnaies rayonnantes ; au dessous de lui, c'est un clerc voluptueux qui a succombé aux plaisirs d'une table opulente et aux délices de l'amour sensuel représenté par une femme désespérée s'engrissant au toit d'une église. Près de lui, une religieuse met le pied sur l'un des échelons, mais un mauvais prêtre l'attire à lui en faisant briller à ses yeux une poignée de pièces d'or. Au bas de l'échelle d'épreuve, sur le second échelon, un chevalier aux habits éclatants et une femme du siècle représentent tous les laïques infidèles attachés aux pompes du monde, sacrifiant à l'avarice et à l'orgueil, livrés aux plaisirs de la chair que la rude légende généralise par l'expression biblique consacrée. Des châteaux, des tours, des destriers, des boucliers, des soldats armés, symbolisent les passions qui les écartent du ciel. Herrade fustigeait dans ce libre tableau les désordres de son époque et plus particulièrement la corruption monastique. Son implacable pinceau s'attaque, avec l'insistance de la vertu indignée, aux ecclésiastiques, dans ces images répétées des vices qui infectaient la société religieuse. Elle dévoile toute la profondeur du mal avec une amère misanthropie, une inflexibilité désolante. Aucun des aspirants à la couronne de vie ne parvient à la conquérir ; ils sont tous rejetés, réprouvés, repoussés du séjour céleste. Le spectacle de cette réprobation universelle a une lugubre grandeur. Le désespoir a tout envahi, tout couvert de sa cruelle unité. Rarement la peinture a placé dans ses images une plus violente leçon. Emportée par la fougue de sa pensée, Herrade, un cœur de femme pourtant, n'a pas ressenti un tressaillement de pitié ; sa main n'a pas trouvé un coin pour y placer une idée miséricordieuse, un signe de compassion, une espérance. En peignant au sommet de l'échelle la tranquille

et idéale figure de la Vertu, de la Charité, qui atteint le but, elle n'a fait que rendre le désespoir plus visible et plus poignant, car jamais l'imagination humaine ne reconnaîtra la race mortelle dans cette personnification déjà transfigurée. Herrade, qui a banni toute image de pardon de son tableau, ne s'est souvenue de la miséricorde divine que comme théologienne, lorsqu'elle a écrit sur le montant gauche de l'échelle la promesse que la pénitence pouvait relever des chutes les plus profondes.

Une poésie sur les défaillances de la chair, inspirée à Herrade par son tableau, lui donne l'occasion de reproduire le mythe homérique des Sirènes en trois tableaux. Dans le premier, les enchanteresses, ailées, la tête couverte d'un voile, le corps enveloppé d'une longue robe qui ne laisse à découvert que les mains et les jambes terminées par des serres, ensevelissent, aux sons d'une mélodie délicieuse, l'équipage d'un navire dans un sommeil magique. Dans le second, les Sirènes sautent sur le vaisseau, massacrent les nautonniers endormis et les jettent à la mer. Dans le troisième, Ulysse, monté dans une barque que dirige un moine à la tête rase, arrive au secours de ses compagnons et exécute la ruse célèbre qui devait mettre fin à la puissance charmeresse des filles d'Acheloüs.

Après trois tableaux représentant l'Église, conduite par le Christ, à travers les périls, jusqu'au cellier de la béatitude, la vigne chrétienne dévastée par les renards de l'hérésie, et l'Église universelle trônant en reine au milieu des pontifes, des ordres monastiques, des princes et des nations, Herrade aborde la légende de l'Anté-Christ. Ici, il tue Hénoc et Elie qui l'ont précédé sur la terre et annoncé sa venue ; là, il séduit par ses dons les rois, les religieux, les peuples chrétiens et

les Juifs ; il opère ses miracles décevants, ses sortilèges impies, la floraison insolite des arbres, les pluies de feu, le soulèvement des mers ; il supplicie dans toutes sortes de tourments ceux qui refusent de croire en lui. Enfin, il gravit avec un orgueil sacrilège la sainte montagne des oliviers pour atteindre le ciel, lorsque saint Michel apparaît, et lui fendant la tête, fait évanouir ses magies éphémères. Ses adhérents reconnaissent le néant de son règne, font pénitence, les Juifs se convertissent à l'Évangile et la Synagogue reçoit le baptême.

Le dénouement de l'histoire de l'humanité approche. De grandes peintures, représentations théologiques des destinées du monde chrétien, retracent le Jugement dernier, le Paradis, l'Enfer, Babylone pécheresse, la Cité de Dieu.

Le Jugement dernier est puissamment composé. Au sommet est le Christ siégeant sur un trône formé d'arcs-en-ciel ; au-dessous de lui se montrent les séraphins sur des roues ailées et portant des têtes formées avec les symboles évangéliques ; plus bas, se dresse la croix tenue triomphalement par des anges, et à côté d'elle les instruments de la passion sont rassemblés sur un siège pontifical. En avant de la croix, le livre de l'éternelle justice est étendu et ouvert. Adam et Ève sont agenouillés de chaque côté de l'arbre de la Rédemption. Le Christ est entouré de sa mère, de son disciple Jean, des chérubins et des apôtres. Un ange se tient derrière chacun des douze propagateurs de l'Évangile. Puis viennent les groupes des patriarches, des prophètes, des disciples. L'ange de la dernière heure sonne du lituus résurrectionnel ; les morts surgissent de leurs tombeaux, les animaux féroces restituent les membres des créatures qu'ils ont dévorées ; un ange roule les cieux et les constellations comme un léger parchemin ; les mondes

entrent en conflagration, et de leur embrasement surgit un ciel nouveau et un nouveau firmament au centre duquel resplendit dans une sphère la face du Christ; un globe terrestre rajeuni, verdoyant et émaillé de fleurs printannières remplace la vieille terre consumée. Partout sont répandues les phalanges des élus, les martyrs, les papes, les évêques, le clergé, les abbés, les moines, les solitaires, les veuves, les abbesses, les religieuses, les rois, les princes, les juges, les hommes du siècle, l'humanité tout entière, livrés à la pénitence. Une page spéciale est consacrée à la représentation du royaume céleste constitué en ses diverses hiérarchies, les saints du christianisme portant le nimbe d'or, les personnages de l'ancienne loi, le nimbe d'argent, les vierges et les célibataires, le nimbe pourpre, les époux, le nimbe vert, les peuples personnifiés, le nimbe jaune. Le Christ domine l'heureuse multitude. A sa gauche éclate un fleuve de feu qui sépare les réprouvés poussés dans les flammes de la géhenne par des anges armés de fourgons aigus. Parmi les damnés, on remarque un accapareur de blés reconnaissable à son sac criminel.

L'Enfer est une conception d'une haute fantaisie artistique en même temps que d'une moralité très-saisissante. L'encadrement du domaine infernal est formé par une série de cavernes enflammées où brûlent les damnés. Une mer de feu le divise en quatre champs ou étages. En haut, un diable, satisfait et fier de ses travaux, se balance avec gaité dans une escarpolette; aux deux bouts de la corde servant à la balançoire pendent, en guise de poids d'équilibre, deux grotesques pécheurs houspillés par des diabolins. Un autre pécheur, pendu par les pieds, porte attaché à son cou un bloc de pierre sur lequel se braudille un diable ricanant. Là aussi se trouvent les voluptueux, les libertins, dont le châtiment

est d'être entourés et mordus par des reptiles immondes. Le suicide se perce sans cesse le cœur d'un couteau. Dans la deuxième zone, on châtie les usuriers en leur versant de l'or fondu sur les mains, les calomnieateurs en les forçant de caresser un crapaud; on vrille les oreilles aux espions; les femmes coquettes sont ajustées, lacées par des diables; l'infanticide est condamnée à manger son enfant mort. Le troisième champ est destiné aux Juifs et aux soldats. Ils bouillissent, séparément, dans deux vastes chaudières; les diables les amènent par bandes pressées; la récolte en est aussi facile que sûre. Le Juif reçoit un supplément de récompense avant de passer dans la chaudière; un diable vigoureux, quelqu'ancien maître d'école, le fesse d'importance et en toute publicité. Enfin, dans le bas du tableau, siège Lucifer enchaîné et tenant l'Anté-Christ sur ses genoux. Là est le séjour des mauvais moines. Un diable en amène un devant le sombre prince; il a trop aimé les richesses; on lui règle son compte en le couchant tout nu sur le dos et en lui versant de l'or liquide dans la bouche.

Babylone pécheresse est représentée sous la figure d'une reine couronnée, vêtue d'habits splendides, et levant une coupe d'or; elle est portée par un monstre rouge à sept têtes et à dix cornes. Des prêtres et des laïques la contemplent avec admiration et se soumettent à elle comme à la reine du péché. Sur le revers de la feuille, la reine et le monstre sont précipités dans les flammes par des anges.

La Cité de Dieu ou l'Église victorieuse est retracée d'après le texte du chapitre XII de l'Apocalypse. Elle est figurée par une femme portant un diadème d'étoiles; elle est accompagné du soleil et tient la lune sous ses pieds. Le disque solaire, immense, se déploie derrière

le dos de l'Église qui pose sur le croissant lumineux de la lune ; la partie obscure de l'astre nocturne est tangente au soleil. Un ange enlève l'enfant nouveau-né de la femme. Au-dessous d'elle, on voit le dragon à sept têtes lançant de sa gueule les poissons symboliques, et le lion à sept têtes blessant du glaive les croyants. Les deux monstres sont couronnés d'un stemma formé de six petites têtes.

La conclusion logique de ces grandes pages où se déploie la richesse du symbolisme catholique devait être le spectacle du Paradis, but suprême de la vie chrétienne, séjour de la félicité tranquille et de la gloire éternelle. Herrade l'a conçu dans ce sentiment mystique et idéal. Abraham, le premier des fidèles, l'ami de Dieu, est représenté en stature colossale, assis sur un trône qu'ombragent des palmiers, portant dans son vaste giron tout le monde des élus. Les couronnes de vie rayonnent au-dessus de lui, et aux quatre angles du tableau se tiennent les personnifications allégoriques des quatre fleuves paradisiaques, emblèmes de l'humanité universelle.

Je signalerai encore sur le verso de la feuille consacrée à l'Enfer deux chimères tracées seulement à la plume et qui n'ont point été coloriées. Cet état d'inachèvement ne doit pas faire supposer l'intervention d'une main étrangère et postérieure ; ces deux compositions portent tous les caractères du style d'Herrade et particulièrement celui de sa riche et forte imagination. Les deux monstres sont formés des éléments les plus disparates et les plus étrangers les uns aux autres ; l'un reproduit dans un mélange fantastique l'homme, le chien, l'oiseau, le cheval, le cerf, le chat et le scorpion, l'autre est formé de la réunion de parties empruntées au

cheval, à l'homme, au bœuf, au lièvre, au serpent, au paon, à la grue et au lion.

Enfin, l'œuvre d'Herrade se termine par une grande peinture développée sur deux feuilles jumelles et spécialement consacrée à son monastère.

A la base du parchemin se dresse la montagne de Hohenburg peinte en vert. D'un côté se trouve l'histoire symbolisée de la fondation : le duc Etichon, en costume royal et couronné, siégeant dans un trône, transmet à sa fille sainte Odile debout à la tête de sa communauté la clé d'argent du monastère qu'il a bâti pour elle. Au-dessus de ce groupe, on voit l'édifice du couvent, à l'entrée duquel se tient le Christ, orné du nimbe crucifère, dans le costume traditionnel des miniatures byzantines ; sa main gauche tient un phylactère déroulé sur lequel on lit : *Vos quas intendit, frangit, gravat, atterit, urit hic carcer mestus*, etc. A sa droite, Marie, dont les vêtements offrent les couleurs alternées de ceux du Christ, et saint Pierre portant la tonsure, reçoivent d'Etichon, agenouillé sur son manteau ducal, un bâton d'or que le Christ accepte comme emblème de la donation ; à sa gauche, saint Jean-Baptiste, le protecteur spécial de sainte Odile, présente celle-ci en costume de religieuse. Sur la seconde feuille, entre Relinde, la pieuse institutrice d'Herrade, et Herrade elle-même, se déploie sur six rangs toute la compagnie des filles de Hohenburg, au temps de la direction abbatiale de l'auteur du *Hortus deliciarum*. Elles sont représentées en buste et désignées par leur nom, au nombre de quarante-six professes et de douze converses. Deux figures sans légende commencent et terminent la série. Quelques personnes veulent apercevoir dans ces figures l'intention artistique de laisser des portraits ressemblants. Je ne vois rien de pareil. Toutes les figures des religieuses

d'Herrade sont de simples représentations numériques. L'inévitable diversité qui s'y remarque n'atteint, dans aucune, le caractère de l'individualité, et l'absence d'expression personnelle et typique est encore plus sensible quand on considère l'ensemble des soixante visages. On sait, d'ailleurs, que la recherche des ressemblances, le dessein de tracer des portraits historiques, ne s'étaient pas encore introduits dans la peinture au XII^e siècle, et que cette préoccupation artistique ne s'est manifestée que bien plus tard, quand la peinture, agrandissant son but, se fut proposé de concourir à l'expression de la vérité par l'individualisme des personnages et l'imitation réaliste de la nature.

Telle est l'œuvre d'Herrade. Je n'en ai analysé que les parties les plus curieuses et les plus frappantes. Sa description complète et minutieuse, qui serait certainement désirable, exigerait un ouvrage spécial dont l'intérêt, au point de vue de l'art, rachèterait amplement l'étendue.

Sous le rapport de l'exécution matérielle, de la technique de l'art, l'on ne peut pas s'attendre à ce qu'Herrade ait dépassé de beaucoup le degré où elle a trouvé l'art du dessin et celui de la coloration à son époque. Au XII^e siècle, la décadence était complète ; le dessin avait atteint les dernières limites de la corruption, et les procédés de la coloration byzantine n'avaient cessé de se perdre depuis deux cents ans.

Le dessin d'Herrade, bien que marqué d'une certaine grâce primitive, a quelque chose de lourd et d'incorrect qui le domine. Si l'ensemble des groupes a un air incontestable de vérité et rend avec clarté et justesse les faits qu'elle se propose de représenter, les détails offrent cependant de la raideur et une imperfection très-

sensible. Les mouvements de ses personnages sont en général assez justes et ne manquent pas d'animation, les attitudes sont exprimées avec une noble simplicité ; mais la connaissance des proportions fait défaut. Un allongement exagéré des corps avait prévalu dans la peinture depuis le XI^e siècle et avait détruit cette harmonie des formes humaines qui est l'essence de la figuration artistique. L'allongement outré des personnages leur donne une maigreur pénible qui infeste surtout les bras et les jambes. Les extrémités sont particulièrement mal formées ; les mains sont trop fortes et ont les doigts trop longs et trop écartés ; les pieds nus ou chaussés sont extrêmement négligés, trop grêles et trop petits. Les têtes sont en général trop grosses ; la dimension et la fixité des yeux nuisent à leur expression et impriment une uniformité fatigante aux figures. Cette monotonie grève surtout les visages féminins qui paraissent presque tous massifs, rudes, vieillis, allourdis par des yeux ronds, immobiles et trop grands. Les physionomies viriles ont plus de variété, plus de particularisme, sans être exemptes des mêmes défauts.

Herrade a mis beaucoup d'art dans la peinture des vêtements de ses personnages. Ils sont généralement très-soignés, très-souvent rehaussés d'or aux extrémités et d'une agréable variété de couleurs. Herrade excelle dans le jet des draperies et le plissement des étoffes. Elles sont disposées avec simplicité et naturel et ne présentent pas les formes dures et anguleuses du siècle suivant. La perfection inattendue dans ce temps de cette partie si essentielle du dessin donne à penser que l'abbesse de Hohenburg avait travaillé sur des modèles de la bonne antiquité byzantine. Le statuaire Ohmacht, qui a porté si loin l'étude de l'art des anciens et le sentiment classique de leur ornementation vestimentaire,

donnait une vive admiration à cette partie des peintures du *Hortus deliciarum* (1).

Le dessin des paysages est plus que défectueux, il est nul. Les animaux, les plantes, les arbres, les montagnes, sont traités ou avec une ignorance qui étonne ou avec une négligence qui tient du système, du parti pris. Les chevaux sont peut-être moins mal faits que le reste, quoique d'une naïveté de formes singulière et d'une coloration inconnue dans la réalité. On sent que dans l'esprit d'Herrade la nature était encore condamnée et que les tableaux du monde physique n'étaient pas encore admis à l'honneur de figurer dans la peinture religieuse.

Les monuments d'architecture sont exécutés avec un certain soin, mais on s'aperçoit que ce sont plutôt des figures de convention ou d'école que des représentations fidèles de la réalité. On en a la preuve dans l'aspect que présentent les églises et les monastères reproduits dans le livre. Ces édifices sont traités dans le caractère byzantin, mais théoriquement et sans que leur image reproduise ce qu'Herrade avait sous les yeux. Les meubles, les ustensiles, les armes, tous les objets accessoires de la vie usuelle sont figurés avec une admirable exactitude, une intelligente entente de leur destination et une heureuse vérité d'expression. Je n'ai pas besoin de faire remarquer que les costumes, les meubles et tous les accessoires sont traités dans les formes et selon les usages du XII^e siècle. Ce genre d'anachronisme a été universel dans la peinture du moyen-âge et s'est prolongé bien avant dans la Renaissance même, surtout dans les écoles où le naturalisme germanique est resté plus longtemps prépondérant. La reproduction maté-

(1) ENGELHARDT, *Herrad von Landsperg*, p. 71.

rielle de la société du xii^e siècle constitue précisément un des mérites historiques importants du *Hortus deliciarum* et en fait un des monuments les plus curieux et les plus instructifs de l'art du moyen-âge.

Les lois de la perspective étaient absolument inconnues à Herrade. Ses tableaux n'ont ni profondeurs, ni éloignements; les groupes sont disposés sur un plan unique, ainsi que les édifices et les paysages. Aucune notion de la perspective linéaire qui reproduit à l'œil le phénomène optique de la convergence des lignes fuyantes; nulle idée de la perspective aérienne qui atténue et modifie les ombres et les couleurs des corps selon la masse d'air que leur éloignement interpose entre le spectateur et l'objet qu'il regarde. L'ignorance des règles de cette partie vivifiante de l'art était générale au temps d'Herrade. Les anciens n'avaient pratiqué la perspective que d'une manière très-imparfaite, très-bornée; les écoles byzantines des premiers siècles l'avaient un peu développée, mais dès le x^e siècle elle avait entièrement disparu de toutes les peintures grandes et petites. La perspective, telle que nous la connaissons, est un art moderne, réinventé par Masaccio au commencement du xv^e siècle, agrandi par Albert Durer et Pietro del Borgo, et porté à sa perfection par les grands maîtres italiens, français et flamands.

Dans le dessin d'Herrade les contours sont tracés avec de l'encre ou de la couleur, à la plume, puis remplis par des couleurs. Après cette première opération, elle reprend les contours qu'elle accentue plus énergiquement en brun ou en noir; elle répand sur les teintes quelques rayures ombrantes, empruntées dans les vêtements à la couleur locale; dans les figures, les ombres sont empruntées au bistre et plus habituellement au vert: les carnations sont flavescentes, et les visages portent

le plus souvent un point rose ou de vermillon sur les joues.

Le procédé de coloration adopté par Herrade est la gouache, mais non la gouache énergiquement empâtée et soutenue en usage parmi les miniaturistes byzantins des bonnes écoles et de la bonne époque. Cette gouache riche et savante avait disparu dès le x^e siècle parmi les peintres de manuscrits, surtout dans l'Occident. Quand ce procédé reparait au XII^e siècle, il a beaucoup perdu de sa vigueur et de ses effets; il renaît avec timidité, avec hésitation, et ne présente plus qu'un empâtement médiocre, très-léger; à vrai dire ce n'est plus réellement la gouache, qui supporte avec tant d'aisance les laques et les terres elles-mêmes, mais un procédé sec consistant dans l'application de couleurs d'aquarelle posées très légèrement, par teintes plates, sans aucun modelé entre les traits. Une partie de l'effet des contours se perd dans la coloration. Herrade, comme tous ses contemporains, n'avait qu'une connaissance très-bornée de l'art de diversifier et de dégrader les teintes d'une même couleur et de tirer de cette dégradation calculée les lumières qu'elle remplace par des rehauts de blanc. Cependant les couleurs de ses peintures ont un très-grand éclat, sans crudité; son coloris témoigne d'un progrès considérable sur le coloris généralement sec et terne de son époque. Il s'est conservé dans une fraîcheur, une tonalité et une franchise d'un effet étonnant. On le dirait, en certains tableaux, pris sur la palette d'un peintre de notre temps. Beaucoup de ces aquarelles byzantines semblent exécutées d'hier. Herrade avait un sentiment très-vif de la couleur. Sa gamme de tons colorés, son échelle des nuances, est, sans aucun doute, un peu trop tranchée et trop pauvre de teintes intermédiaires et composées. Elle affectionne les teintes mères, le pourpre, l'écarlate, le

bleu, le vert, l'orange, le violet, mais elle assortit et dispose ces couleurs avec un art qui en dissimule habilement la répétition. Elle use avec sobriété du jaune qui ne s'offre dans ses peintures que sous une teinte pâle, soit qu'elle l'ait préféré dans cette nuance, soit que le tems l'ait blémi. Les ors paraissent posés en dorure, et non peints à la coquille; ils sont restés brillants; mais l'argent a noirci.

J'ai signalé l'esprit d'indépendance qui anime la peinture d'Herrade et la hardiesse avec laquelle elle s'est affranchie de la domination des types consacrés. Sa libre pensée n'a subi le joug de la tradition que dans les figures du Christ, de la Vierge et des anges, qui, sous sa main, sont restées strictement byzantines. Le Christ porte partout la robe talaire eramoisie ou violet clair et le manteau bleu retroussé par le bras gauche. Elle a donné des soins particuliers à la figure du Christ et s'est efforcée de lui imprimer la beauté physique et la majesté divine. Marie porte la tunique bleue et un manteau ou une capuce eramoisie, lorsqu'elle est représentée dans les scènes de la vie du Christ; mais dans les scènes qui suivent la mort de son fils, la Vierge, comme la première des religieuses, porte le voile et la robe verte avec le manteau brun. Herrade a aussi traité avec une attention spéciale les têtes de Dieu le Père, de Moïse, de saint Pierre, de saint Paul, de Pilate, d'Hérode, et quand elle reproduit ces personnages, elle s'attache visiblement à les représenter sous les mêmes traits et dans la même stature. Les patriarches et les apôtres sont peints avec le costume antique; tout le reste des personnages, hommes, femmes, et même l'Anté-Christ, porte le costume du XII^e siècle. Herrade a donné aux anges ordinaires la forme juvénile et elle leur attache de vastes ailes autour des épaules; les

anges de l'ordre supérieur, les chérubins et les séraphins, sont comme entièrement cachés dans des ailes splendides et d'une forme grandiose qui semblent constituer leur vêtement. Ils sont d'une très-belle et très-puissante conception. Herrade n'accorde pas d'ailes aux diables, et même quand ils volent dans les airs, ils sont réduits à se contenter d'une maigre draperie flottante qui cache l'essentiel de leur nudité verte ou gris foncé.

Quelques images du *Hortus deliciarum* ont passé dans des ouvrages qui se proposent ou la reproduction des compositions artistiques du moyen-âge, ou l'étude du mobilier et des costumes de cette époque. Je citerai entr'autres le *Dictionnaire du Mobilier français* de M. Viollet Leduc, et les *Peintures et ornements des manuscrits* de M. le comte de Bastard. Maurice Engelhardt a accompagné son excellente monographie sur Herrade de Landsperg de douze grandes planches in-folio portant un certain nombre de sujets du *Hortus*. L'édition coloriée de ces planches ne répond plus à ce que l'art actuel de la lithochromie serait capable de produire; mais pour le temps où cet ouvrage a paru, il y a un demi-siècle, ces planches étaient remarquables de fidélité et de bonne exécution et donnaient une idée fort exacte de l'original.

HELINAND, MOINE DE L'ABBAYE DE LUCELLE, CALLIGRAPHE-MINIATURISTE.

L'abbaye de Lucelle, de l'ordre de Cîteaux, bâtie dans un désert du Sundgau, sur la limite de la marche qui séparait l'Alsace de la Suisse, est signalée dans notre histoire par son zèle pour la culture des lettres et des

arts. Quelques uns des abbés de ce monastère ont laissé une trace dans la littérature historique ; plusieurs de ses religieux ont honoré leur nom par des travaux d'art. On conservait dans le trésor de cette abbaye une collection remarquable de monuments, de curiosités, d'œuvres artistiques et de livres des anciens temps, que la révolution a dispersés.

Dans tous les établissements religieux, l'humilité monastique nous dérobe à peu près tous les noms de ces travailleurs dévoués, patients, obscurs, qui, d'un même élan du cœur, bâtissaient une cathédrale ou peignaient un missel. L'architecte des temples est aussi ignoré, le plus souvent, que l'ouvrier qui a dégrossi la pierre ou taillé un feuillage dans un chapiteau, aussi inconnu que l'humble frère qui, au fond de sa cellule, consumait sa vie à transcrire des manuscrits. Quelquefois le hasard ou une révélation indirecte nous dévoile un de ces artistes cachés dans le mystère des églises ou l'ombre des cloîtres. C'est ainsi que le nom de Helinand nous est parvenu. Une lettre de l'abbé Conrad de Ratolstorf, datée de l'année 1196 (1), nous apprend que l'abbaye de Lucelle prête aux moines d'un monastère voisin un missel nouvellement écrit par le frère Helinand. La beauté de ce manuscrit était si singulière que l'abbé ne pouvait se défendre de livrer le nom de l'artiste à la reconnaissance des religieux de Saint-Urbain et d'ajouter ces paroles admiratives : « Réjouissez-vous « de pouvoir chanter dans une pareille œuvre un nouveau cantique en l'honneur du Seigneur. » Peut-être le manuscrit de Helinand existe-t-il encore, mais où, et comment le reconnaître ?

(1) WALCH, *Miscell. Lucellens.* cité par M. CH. GOUTZWILLER. *Esquiss. hist. de l'anc. Comté de Ferrette*, p. 44.

Le prêt d'un missel tout récemment transcrit à une communauté religieuse est un fait qui mérite d'être remarqué; il indique non-seulement que l'abbaye de Lucelle possédait des moines calligraphes et miniaturistes, mais qu'une école d'artistes y était organisée et qu'elle produisait des manuscrits pour satisfaire aux besoins des églises et des établissements monastiques du pays environnant.

EDELINDE DE LANDSPERG, ABBESSE DE HOHENBURG, ORFÈVRE-ORNEMANISTE.

Edelinde de Landsperg, de la noble famille de ce nom, qui gouverna le monastère de Hohenburg après Herade et Adelaïde de Weinigen (1195—1200), nous a laissé un monument de son habileté comme ornemaniste. Le comte Ingo, un des descendants du duc Etichon, avait donné à l'abbaye de Niedermunster, au commencement du ix^e siècle, une croix processionnelle dans laquelle étaient renfermées des parcelles de la vraie croix apportées, dit la légende, miraculeusement à Niedermunster par un chameau venu de la Terre-Sainte. Cette croix fut renouvelée au xii^e siècle. Elle est en bois de chêne, épaisse de deux pouces, haute de huit à neuf pieds, large de cinq à six pieds dans la croisée. Des pierres précieuses l'enrichissent, et elle est recouverte de lames d'argent doré relevées en bosse. L'artiste y a représenté la passion du Sauveur et quelques scènes de l'Ancien et du Nouveau-Testament. Après l'incendie de Niedermunster en 1542, cette croix fut transférée à Hohenburg, et de là, en 1580, chez les Jésuites de Molsheim. Elle se trouve aujourd'hui dans l'église paroissiale. L'antiquaire Silbermann en a donné

une représentation (1). Ce vénérable monument, qui porte les signes irrécusables de l'époque byzantine secondaire, est l'œuvre de l'abbesse Edeline (1197). Les auteurs (2) et la tradition sont d'accord pour lui attribuer ce remarquable travail.

HERMAN AURIGA, ARCHITECTE, MAÎTRE DE L'ŒUVRE DE NOTRE-DAME DE STRASBOURG.

Voici le premier architecte laïque dans notre histoire. Il se présente naturellement environné d'une grande obscurité. Son existence est pourtant hors de toute contestation. Elle se place à l'époque du second agrandissement de la ville de Strasbourg, que nos chroniqueurs, Kœnigshoven en tête (3), rapportent à la fin du XII^e siècle (1190—1202). L'évêque Conrad de Hunenbourg, pour assurer la défense de la ville, fit élever depuis la tour des Juifs jusqu'au-delà de l'église de Saint-Pierre-le-Vieux, une double enceinte de fortifications dont la science des ingénieurs modernes a reconnu les habiles dispositions. Sur la ligne de l'enceinte intérieure, l'évêque fit bâtir, afin de garantir la perception des péages et droits de fisc qui lui étaient dûs, trois portes qui faisaient face aux trois faubourgs appelés *Steinstrasse*, *Kronenburgerstrasse* et *Weissturmstrasse*. Ces trois tours existaient encore sur la fin du siècle dernier. L'une d'elles, le *Speyerthor* ou *Bischofsburgthor*,

(1) SILBERMANN, *Odilienberg*, p. 53.

(2) WIMPHELING, *Catal. episc. Argentin.* p. 53. — PFEFFINGER, *Hohenburg*, p. 83. — ALBRECHT, *History von Hohenburg*, p. 331 et suiv. — GRANDIDIER, *Œuv. hist.* II. 246. — *Curiosités d'Alsace*. I. 314. — LYRA, *Libell. de sancta cruce Molshem*, p. 78.

(3) KÖNIGSHOVEN-SCHILTER, *Chronick.* p. 273.

était décorée de la statue de l'évêque représenté assis sur le trône pontifical, mitre en tête et crosse en main; avec cette inscription dans le cintre : *Imago Conradi de Hunenburch fidelis Argentinensis episcopus*. Une autre de ces portes, celle qui donnait de l'extrémité de la Grand-rue sur le Faubourg-Blanc, appelée *Zollthor*, portait sur sa face extérieure l'image d'un homme assis derrière une roue, avec cette inscription sculptée dans le cercle de la roue, en caractères moitié romains et moitié gothiques : *Hermannus Auriga magister hujus operis*.

C'est cette inscription qui nous a conservé le nom et le souvenir de l'architecte employé par l'évêque Conrad II aux travaux du second agrandissement de Strasbourg.

Le nom latin d'*Auriga*, que lui donne l'inscription, correspond, selon nos antiquaires alsaciens (1), au nom allemand de *Wagenmann*, *Wagner*, *Karcher* ou *Fuhrmann*. Dans le même système de conjectures analogiques, on pourrait encore donner place au terme plus simple de *Führer* (conducteur).

Au-dessous de la figure de l'homme assis derrière une roue, se trouvaient deux autres bas-reliefs représentant un jeune homme sur un cheval lancé au galop et un vieillard assis dans un siège de justice. L'imagination populaire avait créé sur ces représentations figurées une légende tragique. D'après la tradition, le fils d'un magistrat aurait écrasé un enfant sous les pieds du cheval fougueux qu'il montait; la justice du peuple indigné aurait demandé au père, qui ignorait encore l'événement, quel châtement méritait le meurtrier, et le père aurait prononcé qu'il méritait le supplice de la roue. Le

(1) OBERLIN, *Almanach d'Alsace*, de 1784, p. 292. — *Revue d'Alsace; la statuaire Sabine* par SCHNÉEGANS, 1850, p. 290.

filz aurait, en effet, été condamné et exécuté. L'homme à la roue serait la figuration de son supplice. Oberlin a démontré le néant de cette interprétation : l'image d'en bas représentait Samson déchirant le lion, celle du milieu un évêque lisant, sans aucun doute Conrad II, et le bas-relief supérieur n'était autre chose que les armes parlantes de l'architecte nommé dans l'inscription.

L'existence d'un architecte laïque au XII^e siècle est un fait déjà considérable au point de vue de l'art envisagé dans ses applications civiles. Si l'on se réfère aux recherches consciencieuses de Louis Schnéegans et à son expérience dans les questions que soulève l'histoire de l'art en Alsace, Herman Auriga n'aurait pas été seulement un constructeur de monuments civils, il aurait encore été le plus ancien des maîtres connus de l'œuvre de Notre-Dame de Strasbourg (1).

Schnéegans a établi très-doctement qu'après les incendies successifs de 1130, 1140, 1150 et 1176, qui avaient ruiné la cathédrale purement romane de l'évêque Wérinaire de Hapsbourg, la réédification intégrale de cette église était devenue absolument nécessaire. L'évêque Conrad I entreprit courageusement cette œuvre vers 1180, et publia des lettres d'indulgence que Grandidier lui-même, entraîné par les erreurs d'une fausse tradition (2), a rapportées à Conrad III de Lichtenberg, tandis qu'un siècle tout entier sépare l'épiscopat de Conrad I de celui de Conrad III. Conrad I n'occupa le siège de Strasbourg que pendant un an; mais ses successeurs, Henri I et Conrad II continuèrent son œuvre. L'architecture religieuse avait subi une révolution; le style byzantin était entamé par le discrédit qui affecte

(1) *Revue d'Alsace*, 1850, p. 291.

(2) GRANDIDIER, *Essais sur la Cathédrale*, p. 42.

les choses vieilles ; le mouvement nouveau qui agitait l'architecture était trop fort pour permettre aux anciennes formules de triompher, et trop hésitant encore pour que ces formules pussent être vaincues. Cette lutte produisit un mélange, un art de transition. Ruinée par les ravages de quatre incendies, attaquée par les tendances novatrices du principe ogival qui germait déjà, la basilique de Wérinhaire fut rasée du sol. A sa place s'éleva le chœur actuel. Sa disproportion avec l'ampleur des transepts et surtout avec leur élévation accuse une modification sensible du premier plan. Le chœur était certainement très-avancé, tracé sur son dessin actuel, quand on décida d'étendre les bras de la croisée et de leur donner une plus grande hauteur. On peut admettre que le bras et la façade septentrionale furent élevés sous Henri I (1180—1190), car ils portent les caractères d'un style relativement plus ancien que celui du bras méridional qui ne fut construit que sous Conrad II (1190—1202). Tout le transept méridional, surtout son double portail, ses deux roses à l'ossature compliquée, et son émouvant pilier des anges, respirent déjà la prochaine victoire du système de l'ogive, ou, pour mieux dire, toute cette partie est déjà marquée positivement de tous les signes de l'ogival primitif.

Ce novateur hardi qui, sous l'influence des premières impulsions d'un art nouveau, désertait ainsi les traditions de l'école officielle, quel fut-il ? Schnéegans ose conjecturer que ce fut Herman Auriga, l'ingénieur militaire, l'architecte civil de Conrad de Hunenbourg, l'artiste qui a créé l'enceinte du second agrandissement de Strasbourg et élevé les tours épiscopales qui regardaient dans les trois faubourgs de la ville. Cette conjecture, qu'aucun document ne vient positivement démentir, reçoit un grand air de vraisemblance des

travaux qu'Auriga exécuta pour l'évêque Conrad II dans sa ville épiscopale. Schnéégans avait promis de faire connaître avec plus de détail les motifs qui le portaient à embrasser cette hypothèse. L'étude spéciale qu'il avait faite de l'histoire de la cathédrale de Strasbourg aurait donné un prix considérable aux raisons sur lesquelles il fondait son opinion. A notre grand regret, Schnéégans n'a pas eu le temps de creuser cette intéressante question. Il est mort avant de l'avoir élucidée. Mais ceux qui, comme moi, ont foi dans la probité d'esprit et les études consciencieuses de ce savant trop tôt enlevé à notre province, donneront la plus sérieuse attention à l'opinion qui lui faisait voir en Herman Auriga le maître auquel l'on devrait la partie byzantine ou plutôt de transition de la cathédrale de Strasbourg.

La supposition qu'Herman Auriga a été l'architecte du chœur et des transepts pourra rester incertaine ou être confirmée victorieusement par la découverte de nouveaux documents; mais, ce qui ne peut plus être contesté, c'est la construction de ces parties de la cathédrale de Strasbourg sur la fin du XII^e siècle. Grandidier croyait que le chœur (1) était l'œuvre de l'évêque Wérinaire (1015-1028) et même que les architectes de ce prélat avaient conservé les dimensions, le dessin, et quelques parties du chœur primitif de Charlemagne. Cette opinion a été acceptée par la généralité des auteurs qui ont écrit sur la cathédrale de Strasbourg, à l'exception de Schweighæuser (2) et de Schnéégans (3). Schweighæuser, à la suite d'une étude de ce monument faite avec Boissérée, n'hésite pas à assigner au chœur et

(1) GRANDIDIER, *Essais*, p. 10, 18.

(2) SCHWEIGHÆUSER, *Antiq. du Bas-Rhin*, p. 83.

(3) SCHNÉEGANS, *Essai sur la Cathéd. de Strasb.* p. 14.

aux transsepts la date de la fin du XII^e siècle, et il fonde son sentiment sur les caractères évidents de l'architecture. M. Klotz, l'éminent architecte actuel de l'œuvre de Notre-Dame, a seul persévéré dans les erreurs de l'ancienne tradition, mais sans publier les raisons qui l'y tiennent attaché. Un de nos plus savants archéologues, l'abbé Arthur Martin, a démontré que l'opinion de M. Klotz n'était plus acceptable après les découvertes qui ont été faites en 1844 et 1845 (1). Trois hautes et larges fenêtres ogivales ouvertes dans le premier étage et une galerie portée par six arcades également ogivales, tels sont les témoignages manifestes qui obligent les plus rebelles à se soumettre. Jamais on ne pourra concilier historiquement la présence des éléments les plus caractéristiques du style ogival avec la prétention d'une origine placée en pleine période romane. Si le chœur datait du commencement du XI^e siècle, de l'époque où l'art byzantin entraînait dans sa phase de renouvellement, on ne pourrait y signaler aucun symptôme de l'ogive. Il ne peut donc être que de la fin du XII^e, âge dans lequel l'ogive s'est introduite, imposée presque révolutionnairement, dans les constructions byzantines qui s'achevaient.

(1) A. MARTIN, *Quelq. souven. d'un voyage archéolog.* p. 4 et suiv.

XIII^e SIÈCLE.

FRÉDÉRIC AGNESS, ARCHITECTE IMAGINAIRE DE L'ÉGLISE DE WANGEN.

Quand on démolit, en 1831, l'ancienne église romane de Wangen, on transposa dans la nouvelle une pierre qui portait cette inscription : *Anno Dom. MCCXIII facta est hæc ecclesia sub imperatore Friderico. Agne Dei, misere-re mei, qui crimina tollis.*

Le docte, le consciencieux Schweighæuser ayant, en 1826, eu le malheur de la lire ainsi : ...*facta est hæc ec-clesia a Frederico Agness*... concluait de sa lecture que cette église avait été construite en 1214 par Frédéric Agness, dont il faisait un architecte, et, emporté par la joie de sa découverte, il ajoutait : « C'est la date la plus « ancienne sculptée sur un édifice quelconque, que « j'aie pu découvrir dans tout le rayon de mes re- « cherches (1) ».

La lecture fautive du savant archéologue est palpable. Son Frédéric Agness est un pur enfant de son imagination. De pareilles méprises, surtout venues d'une source respectable, ne peuvent être signalées avec trop de soin. En lisant dans le livre du père de notre archéologie alsacienne cette singulière mention, plus d'un disciple de la science sera exposé à y ajouter foi. C'est ce que je veux prévenir.

(1) SCHWEIGHÆUSER, *Antiq. du Bas-Rhin*, p. 97.

WALTHER, ORFÈVRE A STRASBOURG.

Walther est le premier orfèvre (*aurifaber, Goldsmid*) laïque qui apparaît dans notre histoire. Il est le seul artiste de cet ordre que nous rencontrions à Strasbourg au XIII^e siècle, dans les documents connus jusqu'à présent. Nous n'en concluons point qu'il fut l'orfèvre unique que cette époque compta à Strasbourg. Cette ville avait déjà alors acquis un degré d'importance et de culture qui y avait certainement attiré et fixé des artistes-orfèvres s'adonnant à la fabrication des bijoux mondains et à celle des objets nécessaires à la célébration du culte. Le dépouillement de nos archives nous donnera un jour une abondante récolte de noms d'orfèvres dans le XIII^e siècle et dans le suivant.

Nous ne connaissons point l'orfèvre Walther par ses ouvrages ; son nom nous est fourni par un bail emphytéotique que lui passa, en 1216, le chapitre de la cathédrale de Strasbourg d'une maison sise dans la rue actuelle *des Orfèvres* et que cette église avait reçue en don d'Eberhard, fils du schultheiss Walther (1).

SAVINE, vulgairement **SABINE**, STATUAIRE A STRASBOURG (2).

Une légende pleine de charme, parée de toutes les grâces de la rêverie artistique, et qui exhale un par-

(1) WURDTWEIN, *Nova subsid. diplomat.* XII, 241. — *Strassburg. Gassen- und Häuser-Namen im Mittelalter*, p. 43.

(2) Je restitue à Savine le nom sous lequel elle s'est révélée elle-même. Il n'existe aucune raison philologique pour transformer ce nom authentique en celui de Sabine qui a

fum de suave et antique poésie, a fait de la statuaire Savine la fille d'Erwin de Steinbach. Cette légende est fausse et doit être impitoyablement déracinée. Ce qui est étrange, c'est qu'elle ne sort point de la source ordinaire des légendes, l'imagination du peuple et son amour des faits merveilleux ; elle sort du cerveau exalté d'un savant, d'un mathématicien, d'un ingénieur, d'un architecte ; elle sort du cerveau de Daniel Speckle.

Savine n'est point un personnage imaginaire, mais sa filiation est supposée et chimérique. Son talent est un fait historique très-réel et ses œuvres sont parfaitement certaines ; mais son intrusion dans la famille d'Erwin est une vision d'historien, un caprice d'érudit. Si le fidèle souvenir du peuple, partant d'une vérité que le cours du temps a corrompue et transformée en fable, avait présenté aux écrivains la fiction de la statuaire Savine, fille d'Erwin, il est sûr que la fiction eût été scrutée, analysée et, sans doute, détruite et dédaignée. Mais dès qu'elle avait pris naissance dans l'esprit d'un antiquaire, d'un fouilleur d'annales, elle parut une vérité authentique et sacrée. Sagement, c'est pourtant le contraire qui aurait dû avoir lieu. Quand la foi populaire affirme un fait ou proclame un nom, la vérité se trouve à la racine de son erreur. Il n'en est pas de même des fantaisies des savants, des inventions des raisonneurs ; l'erreur, dans leurs graves méprises, infeste la racine, les feuilles et les fruits, et tout se trouve être faux de fond en comble. Ouvrez tous nos livres d'histoire, vous entendez, tous, et ils sont nombreux, vous y lirez l'inévitable mensonge d'une Savine sortie du sang

prévalu chez les faiseurs de légendes. Savine et Savinien sont des noms parfaitement réguliers et usuels qu'il était au moins inutile de modifier.

d'Erwin, aidant son père dans la construction et dans la décoration de Notre-Dame de Strasbourg. Que les faibles, les plagiaires, les rhabilleurs de livres, aient ployé sous le joug d'une erreur qu'ils étaient hors d'état de sentir et d'apercevoir, on le comprend ; mais que la fascination du faux ait aveuglé des hommes tels que Schilter, Schœpflin, Grandidier, Schweighæuser, Strobel et d'autres, voilà qui dépasse toute croyance. Depuis trois siècles, la poésie et la prose célèbrent à l'envi une ombre, une chimère, un fantôme ; une statue lui a été élevée sur les marches de la cathédrale même, vis-à-vis de son père apocryphe, et cette publique offense à la vérité de l'histoire continue de durer, ce mensonge décevant, nourri d'une indestructible poésie, ne veut pas mourir.

Un homme passionné pour les droits de la vérité et qui s'est souvent révélé comme un critique pénétrant, Louis Schnéégans, a un jour, la sape à la main, abordé la fable erwinienne de la statuaire Savine (1) et l'a fait crouler inexorablement. Il a montré l'heure où cette fable a pris naissance, comment elle a vécu, pourquoi elle a duré, par quelle singulière conspiration de l'ignorance et de la routine elle s'est transmise d'un livre dans l'autre. Sa démonstration fut victorieuse, et aujourd'hui il n'est plus permis qu'aux gens absolument étrangers au mouvement des études historiques de répéter la traditionnelle erreur. Plusieurs auteurs de ces derniers temps n'y ont pas manqué. Mais l'on doit s'étonner qu'un écrivain aussi instruit que M. Huot, qui nous a donné un livre très-agréable et très-spirituel sur l'Alsace, regrette (2) les efforts que Schnéégans a faits

(1) *Revue d'Alsace ; la statuaire Savine*, 1850, p. 252—291.

(2) Huot, *Des Vosges au Rhin*, p. 74.

pour vaincre un mensonge. M. Huot voudrait que « cette tradition, peut-être erronée, mais acceptable, » demeurât respectée au lieu d'être combattue. » La raison qu'il donne de son désir, c'est que cette tradition est gracieuse et touchante, qu'elle ne fait de mal à personne et qu'elle fait plaisir à tant de monde ! Je sens, comme un autre, tout l'agrément de ce trait humoristique ; cependant il ne me détermine point, et j'oserais croire qu'il ne faut faire plaisir à personne aux dépens de la vérité.

L'étude critique de Louis Schnéegans a péremptoirement démontré que Savine ne fut pas la fille d'Erwin de Steinbach, et que ses œuvres sont d'un siècle plus anciennes que les travaux de son prétendu père. Ceux qui voudront goûter dans toute leur plénitude les raisons sur lesquelles Schnéegans a déduit son théorème recourront à son travail ; je n'en présenterai qu'un résumé fidèle et clair.

Aucun chroniqueur ancien, aucun document écrit antérieur au xvi^e siècle, n'a parlé de Savine. Ce nom, avec la qualité de fille d'Erwin, apparaît, pour la première fois, dans les *Collectanea* de Daniel Speckle (1) sous l'année 1287 : « Au moment où l'évêque Conrad « (de Lichtenberg) érigea à Strasbourg la tour de devant ou le portail de la cathédrale, d'après le plan qui « existe encore et qu'avait tracé Erwin de Steinbach, le « maître de l'œuvre avait une fille nommée Sabine qui, « de sa propre main, sculpta très-artistement la statue « en pierre de saint Jean qui se trouve placée sur le

(1) DAN. SPECKLE, *Collectan.* I. f^o 128, mss. de la biblioth. de Strash. Cet ouvrage a été écrit par le célèbre ingénieur dans la seconde moitié du xvi^e siècle, et brûlé dans le bombardement de 1870.

« perron, devant la porte, et sur laquelle elle a entaillé
« ces vers :

*Gratia divinæ pietatis adesto Savinæ
De petra dura per quam sum facta figura.*

« Près de là, il y a encore deux autres statues, celles de
« la Foi et de la Loi. » ●

Speckle ne dit point où il avait puisé la notion qui présentait Savine comme la fille d'Erwin. Son assertion dormait inoffensive dans son manuscrit, connue peut-être de quelques curieux seulement qui l'avaient feuilleté, et timidement répandue par leurs conversations. Elle n'avait encore pris place dans aucun imprimé, lorsqu'un diacre protestant de Saint-Pierre-le-Vieux, Osée Schad, fit paraître en 1617 la première description de la cathédrale de Strasbourg, intitulée *Summum templum Argentoratensium*, et connue sous le nom populaire de *Münsterbüchel*. Le diacre était un esprit crédule, aux yeux duquel le texte de Speckle était un texte infail-
lible, sacré. L'on juge bien qu'il s'empessa de reproduire (1) ce que Speckle avait dit, et qu'il étendit même les assertions de celui-ci, en attribuant à Savine presque toutes les statues qui ornent le portail méridional de la cathédrale. Une fois la fausse tradition typographiée, couchée dans le livre du diacre de Saint-Pierre-le-Vieux, elle se répandit dans l'imagination publique et s'y ancrâ avec une force invincible. Quiconque parla de la cathédrale admit comme un article de foi le récit de Speckle répété et agrandi par Schad. On ne se permit point d'examiner s'il était vrai que Savine fût la fille d'Erwin ; on n'y pensa même point. La tradition recueillie par l'un, créée par l'autre, fut considérée

(1) SCHAD, *Summ. templ. Argentor.* p. 19 et 45.

comme indiscutable, au-dessus et en-dehors de toute controverse, et devint, du consentement de tous, un fait authentique et irrévocable. Il faut s'effrayer des faussetés que l'histoire peut contenir quand on voit comment elle se forme quelquefois.

Un savant célèbre du xviii^e siècle, très-versé dans les sciences historiques, qui avait un grand sens et de la critique, Jean Schilter, éditait Kœnigshoven en 1698 et élucidait son vieux texte par des dissertations qui font encore autorité aujourd'hui. La neuvième de ses *Remarques* est consacrée à la cathédrale de Strasbourg, et le § 15 spécialement à l'histoire de Savine (1). Schilter eut été capable de discerner le caractère aventureux de l'assertion avancée par Speckle et acceptée aveuglément par Schad, s'il n'avait pas été atteint par la contagion de l'universelle erreur. La tradition d'une Savine fille d'Erwin de Steinbach était tellement au-dessus de toute discussion à ses yeux, qu'il n'eut qu'une seule préoccupation, n'entrevit qu'un devoir unique, celui de la justifier, d'en prouver la certitude historique. Entraîné, fasciné par la tyrannie de la tradition, le savant se crève volontairement les yeux pour ne plus rien voir, et se met à traduire l'inscription que j'ai transcrite, de façon à lui faire dire que Savine s'appelait *Sabine* DE STEINBACH. Que disait pourtant l'inscription ? Une chose très-claire pour le plus vulgaire grammairien : « Que la grâce de la miséricorde divine assiste Savine « par laquelle de roche dure je fus transformée en statue. » Comment le savant lit-il les deux vers léonins ? Au lieu de prendre les mots de *petra dura* comme le complément de *sum facta figura*, il en fait une qualification nominale de *Savinæ*, et avec une intrépidité qui boule-

(1) KÖENIGSHOVEN, *Chron.* éd. Schilter, p. 558.

verse, il lit *Savinæ de petra dura*, comme on dirait Louise de Lavallière ou Athénaïs de Mortemart. La méprise au point de vue de la syntaxe est énorme ; on l'excuserait peut-être, si Schilter savait rester fidèle à sa méprise elle-même. Dans ce cas, il devait consommer son petit forfait et traduire *Savinæ de petra dura* par *Savine de Hartenfels* ou de *Hartenstein*, ou tout autre équivalent qui répondit aux mots latins. Mais cette exacte traduction le conduisait inévitablement à la découverte de la vérité, et Schilter avait décidé qu'il ne la chercherait point. Il cherchait une preuve, une base à la tradition, et dans son hallucination érudite il trouva que *Savinæ de petra dura* devait se traduire non par *Savine de Hartenfels*, mais par *Savine de Steinbach*. On le voit, il se contenta de trouver dans *petra* l'analogue de *Stein* (pierre), sans remarquer que *dura* ne correspondait aucunement à *Bach* (ruisseau). On demeure interdit devant une aussi sérieuse aberration, une si savante inadvertance. Afin qu'on ne puisse douter que c'est bien ainsi qu'il entend les choses, il a soin de figurer en capitales les mots SAVINE DE PETRA DURA, et il ajoute : « ce qui peut être rendu ainsi en allemand : » *Die Gnade göttlicher Barmherzigkeit stehe bey der Savine von Steinbach durch welche ich, diese Figur, gemacht worden bin* (1). »

Grandidier, le judicieux Grandidier, ne remarqua pas la grossière méprise de Schilter ; il la confirma, au contraire. « Saint Jean tient à la main deux vers latins, dit-il, qui prouvent que cette statue avait été taillée par *Savine de Steinbach*, fille de l'architecte » *Erwin* (2). » Schweighæuser, qui était professeur de

(1) KÖNIGSHOVEN, *Chronick*, éd. Schilter, p. 558.

(2) GRANDIDIER, *Essais sur la Cathédrale*, p. 239.

littérature latine à l'académie de Strasbourg, très-savant, et notre archéologue le plus distingué, adopta, comme tout le monde, l'interprétation de Schilter : « La statue de saint Jean, dit-il, portait un écriteau « indiquant par un distique latin qu'elle avait été « sculptée par Sabine, fille d'Erwin (1). »

L'historien Strobel, encore un latiniste, marcha dans la même ornière (2) où versa aussi Frédéric Piton (3). Je ne parle pas du commun de nos écrivains. Ils n'avaient pas de raisons pour en savoir plus que leurs doctes devanciers et pour faire autrement qu'eux.

L'erreur introduite dans notre histoire par Speckle a subsisté pendant trois siècles sans avoir été remarquée. Il faudra peut-être le double de ce temps pour qu'elle soit définitivement vaincue.

La fable de l'origine erwinienne de Savine écartée, nous nous trouvons en face d'un fait historique avéré, certain, incontestable, l'existence d'une femme artiste du nom de Savine, qui a manié le ciseau du statuaire avec une prodigieuse habileté, une perfection de forme qui rattache ses œuvres aux traditions de l'art antique. Savine a posé son authentique signature sur son travail. Elle a uni son nom à la noble création qu'elle tiraît de son âme enthousiaste ; elle a voulu proclamer elle-même, dans une invocation touchante et religieuse, qu'au milieu de l'immense épanouissement de la foi et de l'art, une main de femme s'était armée des virils instruments de l'atelier des sculpteurs pour concourir à la décoration de la maison de Dieu.

Qui fut-elle ? D'où venait-elle ? Questions insolubles

(1) SCHWEIGHÆUSER, *La Cathéd. de Strasb.* p. 32.

(2) STROBEL, *Vaterland. Geschichte.* 2. 95.

(3) PITON, *Strasb. illustré.* I. 342.

et auxquelles il ne sera jamais fait de réponse. Les monuments de la religion sont tous couverts d'un voile mystérieux qui ne laisse arriver jusqu'à nous que de vagues notions, de faibles lueurs, de rêveuses conjectures. Quelquefois une date taillée dans un coin inaccessible, de temps en temps un nom, quelques rares et laconiques papiers de fabrique, des traditions douteuses et obscures, voilà avec quoi il faut refaire l'histoire de nos églises, des plus grandes et des plus fameuses.

A l'époque de Savine, vers la fin du XII^e siècle ou au commencement du XIII^e, l'on ne peut s'attendre à rencontrer une femme engagée dans une corporation de travailleurs, portant son travail et son talent d'une église à l'autre, de cité en cité, vivant à la manière des hommes, mêlée aux essaims d'ouvriers, voyageant d'atelier en atelier pour s'instruire dans sa profession et gagner son pain. Une pareille existence serait difficile, à peine possible dans notre temps. Le moyen-âge ne connaissait, ne comportait rien de semblable. Savine était donc une artiste fixée, vivant au sein d'une famille constituée, qui s'occupait elle-même de travaux artistiques, et dont l'exemple, les traditions, les habitudes et le mode d'activité avaient déterminé et développé naturellement la vocation. Il est donc entièrement vraisemblable, à peu près certain, qu'elle fut la fille de quelqu'architecte renommé de son temps, d'un maître de l'œuvre de la cathédrale de Strasbourg. C'est dans les ateliers de Notre-Dame que Savine se forma sous la direction de son père, c'est à Strasbourg même qu'il convient de placer l'école d'où elle est sortie. Cette école avait alors encore, sinon le caractère monastique et sacerdotal qu'elle eut à sa naissance, sous les frères de Sainte-Marie, du moins le caractère religieux qu'elle ne perdit qu'après la sécularisation à peu près générale

de l'art à la fin du xiii^e siècle. Il est certain qu'il exista à Strasbourg, au sein de la cathédrale, une grande institution artistique de laquelle rayonnèrent, pendant le xii^e et le xiii^e siècles, non seulement sur la province, mais sur toutes les contrées environnantes, une doctrine, un enseignement, des pratiques et des méthodes dont on peut constater l'influence sur nos monuments religieux et dans l'histoire de l'art en Alsace. Un double courant d'idées s'y montre et la féconde : le courant germanique venu des grands monastères de l'Allemagne, comme Fulde, Saint-Gall, Reichenau, Hirschau ; le courant byzantin ranimé et rétabli par les communications que l'Occident rouvrit avec l'Orient chrétien pendant la période des croisades. L'insertion incessante d'un élément byzantin dans l'art des pays rhénans, dans celui de l'Alsace surtout, n'est pas à méconnaître. C'est par cette insertion continue que l'école de Strasbourg se rajeunissait et conservait sa prépondérance et ses disciples. On en peut saisir l'origine dans le voyage que l'évêque Wérinhaire de Hapsbourg fit à Constantinople où il mourut en 1029, et le prolongement dans le fait de la présence de peintres grecs en Alsace au xiv^e siècle (1).

Mais quel fut le maître de l'œuvre de Notre-Dame de Strasbourg qui donna le jour à Savine ? Schnéeegans a cru pouvoir penser que ce fut l'architecte de l'évêque Conrad II, qui opéra le second agrandissement de la ville de Strasbourg, Herman Auriga, qu'il regarde aussi comme le créateur du chœur et du transept de la cathédrale (2). Herman Auriga a vécu dans la dernière décade du xii^e siècle et dans le commencement du

(1) STROBEL, *Vaterland. Geschichte*. 2. 331.

(2) Voy. la notice de Herman Auriga dans le présent volume, p. 93 et ss.

xiii^e. Le portail méridional de Notre-Dame de Strasbourg, architecture, ornementation et statues, remonte sans aucun doute possible ou à l'épiscopat de Conrad II de Hunenbourg ou à celui de son successeur Henri II de Veringen, c'est-à-dire entre les années 1190 et 1222. Savine, qui a sculpté toute la décoration statuaire de ce portail, a donc vécu au commencement du xiii^e siècle, et non, comme le veut la fausse tradition des savants, au commencement du xiv^e siècle, du temps d'Erwin de Steinbach.

Peut-être ici la légende de Savine, fille d'Erwin, touche-t-elle à un fonds de vérité. La tradition recueillie par Speckle ne la représentait que comme la fille d'un maître de l'œuvre dont on avait oublié le nom, et Speckle, qui ignorait ce nom, comme tout le monde, dominé, fasciné, par la renommée absorbante d'Erwin, a pu attribuer à celui-ci une paternité dont il convient de faire honneur à son devancier Auriga. Schnéegans était si convaincu que Savine était la fille d'Herman Auriga qu'il a osé écrire ces paroles : « Si, en effet, Sabine est la fille d'un architecte de la cathédrale, je puis désigner cet artiste, son père, avec une vraisemblance qui, je crois, atteint presque la force de la certitude (1). » J'avoue que j'adopte la même opinion avec la plus ferme conviction, et ce qui m'y décide absolument, c'est le jugement d'un maître, de M. Viollet Leduc (2) qui, en parlant des deux statues capitales du portail de Strasbourg, dit qu'elles furent sculptées vers le milieu du xiii^e siècle. M. Viollet Leduc, qui ne s'est pas occupé du problème de l'origine erwinienne de Savine, ni du point chronologique où il convenait de pla-

(1) *Revue d'Alsace; Sabine*, ann. 1850, p. 290.

(2) VIOLLET-LE DUC, *Diction. d'architect.* v. 157.

cer l'existence de cette artiste, se bornait à déterminer approximativement l'âge des statues, et en leur assignant comme date d'exécution environ le milieu du XIII^e siècle, il n'aurait certainement aucune répugnance à abaisser cette date jusqu'à 1220 ou 1220, ce qui confirme précisément toutes les données relatives à une Savine fille de Herman Auriga.

. Le sujet des deux statues de la Synagogue et du Christianisme démontre aussi par lui-même que ces statues ont été taillées dans la première moitié du XIII^e siècle, entre 1210 et 1260. Cette antithèse théologique, dont l'intention est manifeste, prit place dans la sculpture des portails des églises pendant la période de la plus vive animosité contre les Juifs. On la voit reproduite entr'autres sur les cathédrales de Bamberg, de Worms, de Paris, et sur l'église de Saint-Seurin de Bordeaux (1).

Le portail décoré par la main de Savine ne se présente plus à nos yeux avec sa richesse primitive. Il ne reste plus que quelques pages de l'admirable poème que l'artiste avait sculpté. Un jour de fatale aberration, le 4 frimaire an II, dépeupla la cathédrale de deux cent trente-cinq de ses statues, sur lesquelles cent soixante-huit furent brisées par le barbare marteau. Le portail de Savine donna son douloureux contingent au sacrifice. Les deux statues de l'Église nouvelle et du Judaïsme, le tympan du portail à gauche représentant la mort de la Vierge, deux figures du couronnement de Marie dans le tympan du portail à droite, voilà tout ce qu'un citoyen généreux, demeuré inconnu, a sauvé de la des-

(1) La sculpture moderne vient de reproduire, en 1868, le même sujet symbolique au portail de la nouvelle église de Saint-Epvre de Nancy.

truction insensée qui a si cruellement sévi sur l'œuvre de Savine. Le portail restitué dans l'état où nous le voyons aujourd'hui est l'ouvrage d'artistes du XIX^e siècle, qui se sont efforcés de rester fidèles au dessin primitif, sans toutefois y réussir toujours.

Je ne puis pas donner une description complète et détaillée de la grande composition de Savine, de l'ensemble décoratif du portail méridional de Strasbourg. Cette description exigerait des développements que l'on trouvera dans le travail spécial de Louis Schnéegans (1). Je me bornerai à présenter une idée générale de l'ornementation sculpturale conçue et exécutée par Savine.

Le portail méridional de la cathédrale de Strasbourg est formé de deux portails byzantins accostés. Dans l'évasement de chacun de ces portails, Savine avait placé les douze apôtres, trois à trois de chaque côté. Voici quelle était leur disposition : au portail de droite, la rangée gauche comprenait saint Pierre muni de la clé symbolique, saint Paul et un apôtre ordinaire ; dans la rangée droite, saint Luc faisait face à saint Pierre et était suivi de deux apôtres sans désignation précise qui puisse les faire reconnaître. La statue qui représentait saint Paul tenait le phylactère sur lequel était gravée la fameuse inscription. C'est à tort que la plupart des écrivains ont cru reconnaître dans cette statue saint Jean et ont indiqué le disciple bien-aimé comme porteur du phylactère. Saint Jean se trouvait dans le portail de gauche ; il commençait la rangée sénestre dans laquelle il occupait la place d'honneur, comme saint Pierre de l'autre côté. L'on n'aurait jamais dû se tromper sur cette figure. Elle était la seule qui eût le caractère

(1) *Revue d'Alsace*, ann. 1850, p. 275 et ss. ; 1851, p. 97, et 1853, p. 4 et 14.

de la jeunesse et de la grâce, type qui convient exclusivement, d'après la tradition de l'Église, à l'apôtre saint Jean. A côté de saint Jean se trouvaient deux apôtres inconnus. La rangée droite était formée de saint Matthieu et de saint Marc ayant le douzième disciple entre eux. Tous les apôtres non évangélistes tenaient à la main le livre des évangiles, emblème de leur œuvre de prédication ; les évangélistes, suivant le symbolisme consacré par l'art byzantin, avaient l'évangélaire placé debout sur la poitrine. Ils avaient tous la tête nimbée, et cet ornement faisait corps avec le mur.

Le pilier séparatif des deux portails offrait l'image de Salomon assis sur son trône, tirant de la main droite le glaive du fourreau qui repose sur ses genoux, et accomplissant sa fonction de juge. Au-dessus du roi des Juifs se trouvait le buste du Sauveur ayant le globe dans la main gauche et bénissant avec la main droite levée.

Chaque tympan reçut aussi son ornementation sculptée en bas-relief. Le champ supérieur du tympan gauche contenait la mort de la Vierge. Elle est expirée ; le Christ a reçu son âme sous la forme touchante d'un petit enfant qu'il tient sur le bras gauche ; il bénit sa mère de la main droite. Les douze disciples, dans l'attitude de la douleur, entourent le lit funéraire de Marie, sur le devant duquel Marie-Madeleine prie et pleure prosternée. Dans la partie inférieure du tympan, on voit les funérailles de la Vierge. C'est le simple et austère enterrement des chrétiens du premier âge. Deux hommes portent sur leurs épaules un brancard chargé d'un cercueil que recouvre un drap mortuaire ; quelques apôtres accompagnent le modeste convoi. A côté du drame de la mort terrestre de Marie, dans le tympan du portail de droite, était représentée la scène de la glori-

fiction céleste, le spectacle de l'apothéose de la mère du Christ. Dans le champ d'en-bas, on voyait l'assomption ; deux groupes d'anges adorants se tenaient sur les côtés ; au centre, deux chérubins, un pied appuyé sur la demi-sphère du monde, emportaient la Vierge dans une flottante draperie. La partie supérieure du tympan figurait le couronnement de la Vierge. Le Christ couronné et entouré du nimbe sacré était assis sur un trône avec sa mère ; il couronnait Marie de la main gauche ; deux anges encensaient le groupe central. Le Christ et la Vierge ont seuls été sauvés de la destruction de l'an II. A l'exception de ces deux figures, tout ce que je viens de décrire a été refait par des artistes modernes d'après d'anciens dessins.

En avant des portails, et sur le premier plan, aux deux extrémités de l'ensemble de la composition, pour la dominer et en caractériser la signification religieuse, Savine avait placé les deux statues de l'Église et de la Synagogue, du Christianisme et du Judaïsme. Sur la gauche, la Synagogue a les yeux bandés, en signe de son opiniâtre avenglement ; la couronne échappée de sa tête git à ses pieds ; la hampe d'un labarum se brise dans sa main droite, et son bras gauche pendant et débile laisse tomber les tables de la vieille loi. L'Église est à la droite. C'est une figure de femme pleine d'une majesté gracieuse ; la couronne triomphale pose sur sa tête ; sa main droite tient la croix victorieuse de la foi nouvelle et sa gauche porte le calice symbolique de l'eucharistie. Le regard assuré et presque souriant de la Foi atteste que l'évangile a vaincu la loi de Moïse. Ces deux statues, que leur dimension et leur emplacement désignent comme l'expression capitale de cette vaste conception sculpturale, sont depuis des siècles l'objet de l'admiration des artistes. Il est peu d'aussi beaux exem-

ples de la perfection où avait atteint, au commencement du XIII^e siècle, l'art de la statuaire chrétienne. Le dessin et la composition en sont d'une pureté et d'une élégance surprenantes; l'exécution présente une finesse et une sûreté d'un art merveilleux. « Ces deux statues, par la
 « calme sévérité et la régularité des traits du visage,
 « l'harmonie des proportions, la largeur du modelé et
 « l'ampleur des draperies qui laissent deviner la forme
 « du corps, rappellent les chefs-d'œuvre de l'antiquité,
 « ce qui n'empêche pas ces statues d'appartenir par la
 « pensée fondamentale, l'arrangement et la composition,
 « au type traditionnel de l'art byzantin... Les artistes
 « postérieurs reproduisirent aussi le même sujet,
 « mais alors l'art était entré dans une période toute
 « nouvelle. Au lieu de chercher la beauté corporelle,
 « les artistes s'efforçaient au contraire de spiritualiser
 « leurs œuvres aux dépens même de la forme et produi-
 « saient ces figures d'une longueur et d'une maigreur
 « qui approchent souvent de la difformité. Or, c'est
 « précisément cette étude de la forme qui place l'œuvre
 « de Sabine bien antérieurement à l'art du XIII^e siècle
 « et en fait la contemporaine d'Herrade de Landsperg
 « qui, du reste, a peint le même sujet dans son *Hortus*
 « *deliciarum*, sujet qu'on trouve reproduit dans des vi-
 « traux de la cathédrale du XII^e siècle (1). » Taillées
 dans ce magnifique grès des Vosges que le temps a re-
 vêtu de la couleur du bronze, ces deux statues trans-
 mettront encore pendant des siècles la gloire de la femme

(1) *Curiosités d'Alsace*. I. 313. En citant ce passage de M. Ch. Bartoldi, je suis loin d'adopter son hypothèse sur l'époque où Savine a travaillé. Il recule trop cette époque. Mais son hypothèse même ne fait que confirmer la justesse de l'opinion qui place le temps d'activité de Savine au seuil du XIII^e siècle.

artiste qui a sculpté ce chant immortel du poème chrétien.

Savine a incontestablement laissé d'autres témoignages encore de son génie dans la cathédrale de Strasbourg. Le prodigieux pilier qui porte la voûte du bras méridional du transept avec ses quatre évangélistes majestueux et ses anges sonnant du lituus antique ; la délicate figure au cadran solaire placée dans la gracieuse niche du contrefort occidental du portail sud ; la femme couronnée, au phylactère muet, qui a été transposée, on ne sait quand, d'une place inconnue dans une niche gothique au troisième étage sur le flanc oriental de la tour du sud ; toutes ces œuvres, par leur analogie artistique, par l'identité de l'inspiration, par la conformité de l'exécution, doivent être attribuées à Savine. Leur authenticité n'est pas simplement conjecturale ou probable. Elle est fondée sur des caractères déterminants, le même traitement technique, la même conception sentimentale, et surtout un air de famille, une physionomie de parenté qui ne sauraient tromper.

Tels sont les renseignements généraux qu'une étude attentive a permis de rassembler sur la statuaire Savine. Ils sont naturellement marqués d'une incertitude que l'éloignement des temps et la rareté des indications historiques excusent et justifient peut-être. Mais ils sont, après tout, ce qu'il y a de plus probable et de plus acceptable sur ce point si intéressant et si obscur de notre histoire artistique. Je ne sais si l'on peut espérer que quelque heureuse déconverte viendra un jour répandre la lumière de la vérité positive sur Savine, mais j'ose prédire qu'elle confirmera plutôt qu'elle ne démentira la thèse qui présente Savine comme une artiste de la fin du XII^e siècle ou des premières années du XIII^e, et qui rattache son origine à la famille de l'architecte de la

main duquel est sorti, sous l'épiscopat de Conrad II ou de Henri de Veringen, le transept byzantin de Notre-Dame de Strasbourg.

MAÎTRE **HUMBERT**, ARCHITECTE, PREMIER MAÎTRE
DE L'ŒUVRE DE L'ÉGLISE DE SAINT-MARTIN DE
COLMAR.

Sur la place publique la plus fréquentée de la cité, dans la voussure du portail Saint-Nicolas de l'église paroissiale, à quelques mètres seulement au-dessus du sol, existe, depuis le milieu du xiii^e siècle, une statuette de pierre, originale, expressive et empreinte d'un vif caractère d'individualité. Elle représente un homme d'un âge mûr, d'une physionomie un peu massive, vêtu de l'ample robe familière aux ouvriers bâtisseurs du moyen-âge. Une chevelure abondante se déployant en ondes touffues encadre la rustique figure éclairée d'un tranquille sourire. Des manches s'arrêtant au coude laissent voir un bras vigoureux, une main populaire, faits pour le travail. Une dalle ou une planchette repose sur les genoux de la figurine et la main droite de l'homme y applique une équerre. La figure, le costume, les emblèmes, tout est d'un laïque, et ce caractère ressort avec d'autant plus de vivacité que ce profane siège au milieu de personnages religieux, les uns portant le nimbe céleste, les autres ayant aux mains des instruments de musique. Sur la nervure de l'arcade, on peut lire cette inscription entaillée en majuscules gothiques : MAISTRES HUMBRET.

Pendant six cents ans, un peuple entier a passé devant cette figure sans la voir ; les prêtres du temple ne la connaissaient pas ; aucun chroniqueur n'en a parlé ;

aucun curieux, pas même les enfants, ne l'avait aperçue.

Tandis que l'indifférence publique promenait ses regards sur le portail de Saint-Nicolas, sans y rien voir, les savants et les écrivains, qui avaient attrapé à la volée le nom de Guillaume de Marbourg, répétaient les uns après les autres que Guillaume de Marbourg était l'architecte de la collégiale de Saint-Martin. Guillaume, enterré à Saint-Pierre-le-Jenne de Strasbourg, est authentiquement mort en 1366, et Saint-Martin est un monument du xiii^e siècle ; Guillaume n'a été, avec exactitude, que l'architecte du chœur en 1350, et le transept de Saint-Martin est marqué du plus incontestable caractère de l'ogival primitif ; qu'importe ? L'on tenait un nom et ce nom suffisait. Schœpflin, Billing, Golbéry, Hunckler, dix, vingt autres, ont tourné dans le même anachronisme. Combien il eût été simple de dire : nous ne connaissons avec exactitude que l'architecte du chœur, nous ne lui attribuerons que le chœur ; on ignore le nom de l'architecte qui a bâti la nef et fait le plan général de l'édifice, nous attendrons qu'on le découvre, si toutefois on doit le découvrir. Voilà le langage qu'il était convenable, ce semble, de tenir. Au lieu de tenir ce langage, l'on a préféré de se jeter dans des non-sens, de faire de Guillaume de Marbourg un personnage inexplicable, en plaçant ses années travail dans la seconde moitié du xiv^e siècle et son œuvre au milieu du xiii^e, monstruosité qui a pris place dans nos livres d'histoire, comme tant d'autres choses, sans réflexion, sans examen, sans critiqué.

On en était là, lorsqu'il y a environ vingt ans, Louis Hugot, bibliothécaire de la ville de Colmar, eut la bonne fortune de remarquer ce que tout le monde aurait dû avoir depuis longtemps remarqué. Cet esprit en qui les

les qualités d'un solide savoir et une sagacité souvent heureuse se mélangeaient avec la rêverie impuissante et le conjecturalisme le plus hasardeux, cet esprit s'avisa un jour de regarder avec attention le portail de Saint-Nicolas, et il y découvrit, c'est le mot, l'architecte de la collégiale de Saint-Martin, lequel se montrait vainement aux bons bourgeois de Colmar, avec ses instruments professionnels, ses longs cheveux, et son écriteau historique, depuis le temps de saint Louis.

Nous croyions que Hugot allait élucider, expliquer et étendre son heureuse découverte ; il l'avait promis ; mais il se borna à en jouir avec paresse. D'une plume courte et infertile, il ne trouva rien à dire sur l'artiste que son coup-d'œil avait discerné, et il laissa à Louis Schnéegans le soin et le mérite de nous révéler le maître de l'église de Colmar. Schnéegans le fit avec ses qualités et ses défauts, prolixe là où il fallait être précis, prodigue de raisonnements quand il suffisait d'énoncer avec clarté des faits évidents et frappants, mais aussi, clairvoyant sur la portée de la découverte et la plaçant avec beaucoup de sens et de fermeté dans l'histoire jusque-là confuse et estropiée du monument.

Schnéegans a touché avec justesse la question de l'époque où il convenait de placer maître Humbert, la question de l'âge du monument (1). Les documents qui lui avaient été communiqués par M. X. Mossmann, aujourd'hui archiviste de la ville de Colmar, lui ont permis de déterminer avec exactitude le temps d'activité d'Humbert et le mouvement de la construction de Saint-Martin. Il n'a pas saisi avec la même sûreté la question si intéressante de savoir d'où nous était venu maître Humbert, à quelle école il appartenait, de quelle source

(1) *Revue d'Alsace*, ann. 1852, p. 271.

il était sorti. Il n'a pas recherché si son influence, si sa sphère de travail s'était étendue au-delà de l'enceinte de Saint-Martin et s'il était possible de rattacher le nom de cet artiste à quelques-uns des édifices situés dans le voisinage de Colmar.

Je vais essayer de présenter sur maître Humbert les données qu'une étude attentive et affectueuse me paraît mettre au-dessus de toute controverse sérieuse.

Jusque dans le premier quart du xiii^e siècle, le bourg de Colmar ne possédait qu'une modeste chapelle desservie par un prêtre que nommait l'abbé de Munster, décimateur et patron de la paroisse. Doté de privilèges par Frédéric Barberousse en 1214, élevé au rang de cité impériale, entouré d'une muraille fortifiée par le landvogt Albin Wœlfen, Colmar aspira à remplacer son temple rustique par une construction plus vaste et plus digne de sa bourgeoisie émancipée. M. Dillemann assigne à cet effort la date de 1220 (1). Cette date est prématurée. Ce n'est qu'à partir de 1226 que Colmar porta le titre de ville, et les premiers documents relatifs à la reconstruction de son église sont deux bulles de Grégoire IX, l'une du 9 juin et l'autre du 27 juin 1234. La première convertit l'église paroissiale de Colmar en une collégiale, transformation à laquelle consentirent l'évêque de Bâle et l'abbé de Munster ; la seconde place le chapitre de Saint-Martin sous la protection spéciale du saint-siège. En 1245, le pape Innocent IV, par une bulle du 10 novembre, approuva les statuts du chapitre qui portaient à seize le nombre des chanoines de Saint-Martin.

La construction de la nouvelle église, dont l'étendue

(1) DILLEMANN, *Notice sur Colmar*, dans l'*Annuaire du Haut-Rhin* de 1838, p. 366.

et l'importance architectonique étaient déterminées par son nouveau titre ecclésiastique, doit donc être reportée entre les années 1234 et 1245. Les travaux commencèrent par le transept. Il n'est besoin d'aucun document pour l'affirmer. Qu'on jette les yeux sur les deux bras de la croix ; ils attestent eux-mêmes leur antiquité, leur priorité sur tout le reste de l'édifice. La tenacité du style byzantin qui luttait encore contre la révolution ogivale, s'y décèle dans la forme et les ornements des deux portails. Sur les bords du Rhin, les hésitations de l'ogive et la persévérance des lignes romanes sont une loi avérée dans l'histoire de l'architecture. Quand l'œuvre atteint à la hauteur où doit naître le grand fenêtrage, la révolution a fait un pas décisif, l'art byzantin est vaincu, l'ogive apparaît décidée et elle triomphe. Partout où la base présente les caractères d'une conception encore romane, le mélange de souvenirs byzantins, et où l'élévation est ogivale, on peut affirmer, en Alsace, que l'édifice date de la première moitié du XIII^e siècle.

Le chœur de l'église primitive, placé à l'endroit où s'élève le chœur actuel, avait été conservé, non pas, sans doute, avec le dessein de le laisser subsister, mais pour satisfaire aux nécessités religieuses, en attendant que le nouveau temple pût recevoir le chapitre.

Après le transept, on éleva la nef et les bas-côtés. Cette partie est exempte de tout ressouvenir de l'ancien style ; elle est purement, franchement ogivale.

En 1263, l'œuvre était parvenue à un notable degré d'avancement ; mais les ressources étaient à peu près consommées, taries. L'abbé de Munster, Frédéric, s'y était épuisé, le trésor de la ville était à sec et la bourgeoisie impuissante. Les grues destinées à élever les matériaux étaient silencieuses. Saint-Martin subissait,

comme toutes les églises nées dans l'empirement de la révolution gothique, l'arrêt qui pour quelques-unes a été mortel, et pour beaucoup d'autres le point de départ de la dénaturation de leurs plans primitifs. On vit alors une chose singulière et qui ne s'explique que par la puissance de la solidarité religieuse. Cette église, qu'on élevait au pied des Vosges et qui s'arrêtait faute d'argent, inspira une tendre sympathie au-delà des Alpes. Un évêque de Vérone, Théodoric, émit une lettre pastorale qui accordait quarante jours d'indulgences à ceux qui contribueraient aux dépenses de Saint-Martin ; il fit personnellement une donation importante au doyen de l'église. Les travaux purent être repris et continués, grâce aux grandes quêtes qui furent entreprises en 1280 et 1282. En 1284, la pénurie de ressources reparut. De nouveaux mandements, de nouvelles indulgences, de nouvelles collectes la conjurèrent. Henri, évêque de Bâle, sollicita la générosité des fidèles de son diocèse ; l'évêque de Constance fit la même chose dans le sien. L'Italie se rappela le dévouement de l'évêque de Vérone pour la collégiale de Saint-Martin, et dix de ses pontifes souscrivirent, dans la même année 1286, un appel pressant aux populations transalpines pour aider à l'achèvement de l'église colmarienne. On fit de nouvelles quêtes en 1288. Après une période de douze années d'activité, en 1300, on voit les évêques italiens recommander encore une fois la collégiale de Saint-Martin à la piété de leurs diocèses. Vingt d'entr'eux renouvellent cet appel en 1313 et 1317.

Voilà comment se bâtissaient les églises au moyen-âge. Elles s'élevaient par l'effort de la fraternité religieuse. Le peuple prélevait sur son travail, le noble sur ses revenus, les monastères sur leurs richesses, l'offrande nécessaire pour multiplier les maisons de prière, les

monuments consacrés au culte chrétien. Dans cette patrie de la foi commune, les frontières des nations ne comptaient pour rien ; les peuples se cotisaient pour construire leurs églises ; l'Italien envoyait son denier à l'Allemand, celui-ci le rendait au Français ; association touchante et féconde qui tira des richesses inouïes du sein de la pauvreté universelle et fit resplendir les pays chrétiens de la prodigieuse décoration architectonique dont nous jouissons encore.

La nef de la collégiale de Saint-Martin paraît avoir été terminée sur la fin du XIII^e siècle. Alors on éleva la façade occidentale dont l'achèvement, au degré où nous la voyons, doit se placer vers le milieu du siècle suivant. Le chœur, qui est l'œuvre de Guillaume de Marbourg, ne fut entrepris que vers 1350.

Le transept est la partie la plus ancienne de l'église de Saint-Martin. Il est indubitablement l'œuvre de maître Humbert, connue le témoigne la présence de sa statuette dans la voussure du portail méridional. L'ogive de ce portail est soutenue de chaque côté par trois colonnettes gracieuses entre lesquelles court une bande décorée de têtes saillantes à masque violent, grimaçant, espèce de démons douloureux qui représentent les vices et les péchés. Aux nervures des arcs se déploient des guirlandes de feuillages variés empruntés à la flore composite. La partie extérieure de la voussure est peuplée de treize figurines que M. de Golbéry a qualifiées de bizarres et qui ne sont rien moins que cela. La plupart de ces figures représentent des musiciens jouant de divers instruments et formant comme un orchestre religieux ; les autres statuettes représentent des saints. Le tympan est divisé en deux parties superposées. Dans celle d'en haut on voit le Jugement dernier ; dans celle du bas un épisode de la légende de saint Nicolas.

La statuette de Humbert est la quatrième figure dans l'arcade de gauche en remontant vers la clef.

Le portail opposé qui se trouve au bras septentrional du transept est formé de deux portes ogivales accouplées ; il est inachevé. Les croisées du transept sont dissemblables entr'elles. Elles n'ont ni la même ordonnance ni la même disposition. Au sud, l'ogive inscrit deux fenêtres à trois lancettes chacune, terminées par trois quatre-feuilles que couronne une rosace à six lobes. De chaque côté le mur porte une ogive aveugle qui contient une statue ; à droite, un évêque tenant le livre des évangiles ; à gauche, sous un dais chargé d'une Jérusalem céleste, la vierge avec l'enfant Jésus. La belle balustrade qui court à la naissance du pignon est supportée par douze statues en cariatides dont il est difficile de préciser la signification. A la base des deux contreforts se trouvent deux édicules qui rappellent ceux existants au portail méridional de Strasbourg, et, ce qui est plus frappant, un de ces édicules contient, comme à Strasbourg, une figure d'homme tenant un disque qui ne peut être qu'un cadran solaire.

Dans le côté nord du transept, l'ogive est partagée en trois fenêtres, chacune à un seul meneau ; la fenêtre du milieu remplit toute la hauteur de la croisée et finit par un quatre-feuilles au-dessus duquel s'épanouit une rosace ; les fenêtres latérales ne s'élèvent qu'aux deux tiers de la hauteur de la fenêtre centrale et se terminent par une ouverture quadrilobée. Il serait difficile d'expliquer ce défaut d'harmonie dans le fenêtrage du transept autrement que par le changement survenu dans le personnel des architectes.

La grande nef présente à l'extérieur une physionomie assez imposante, bien qu'elle paraisse trop courte et un peu écrasée par la masse de la tour et le développement

considérable du transept. Elle est soutenue par quatre arcs-boutants dont les piliers se terminent en pinacles élégamment sculptés. Une balustrade couronnant le grand comble pourtourne toute la nef ainsi que la tour et le transept. Les bas-côtés ou collatéraux sont également décorés d'une balustrade à dessins variés. Deux petites portes à ogive trilobée donnent accès sur les côtés dans les nefs latérales.

Le grand portail, dit de Saint-Martin, figure une ogive. Il est décoré d'un gâble hardiment sculpté dans lequel on a taillé le Jugement, l'adoration des mages, et dans le sommet Saint-Martin à cheval. Ces sculptures se font remarquer par leur caractère de naïveté. Audessus du portail s'ouvre une grande croisée à quatre fenêtres accolées surmontée d'une grande rose ou roue rayonnante. Un fronton triangulaire garni d'une balustrade et décoré d'ogives aveugles forme l'ornementation terminale du centre de la façade. Les entrées des collatéraux ne sont point disposées en portails ; elles consistent simplement en portes à ogive trilobée ; l'ogive est dominée par un œil circulaire au-dessus duquel se trouve une croisée à un seul meneau. L'étagement de ces trois baies offre cette singularité que leurs centres ne passent point dans la même perpendiculaire ; la porte et l'oculus se correspondent géométriquement ; la croisée, au contraire, affecte une excentricité assez sensible. Une semblable déviation se remarque dans la croisée inférieure ouverte dans le flanc méridional de la tour.

Il est évident que la façade devait recevoir deux tours, malgré les divergences de dessin qui se remarquent dans les deux bases destinées à les porter. Dans le style gothique, la symétrie des clochers est la règle, quand ils s'élèvent sur les côtés. Quand les architectes adoptaient l'idée d'une tour unique, ils la plaçaient au

centre de la façade, comme à Fribourg et à Schlestadt, ou sur la croisée, comme à Thann. Les quatre vigoureux éperons qui contre-buttent la façade, témoignent de l'attente de deux tours. Cette disposition de contre-forts aussi prononcés sur la façade est une des originalités de l'église de Saint-Martin. Cette originalité n'est pas entièrement heureuse. Elle alourdit beaucoup la physionomie du monument et semble accuser dans l'esprit du constructeur quelque scepticisme sur les effets de la statique ogivale. Des deux tours projetées, celle du sud seule a été exécutée. Elle est carrée et d'une figure assez pesante, malgré l'allègement qu'on a essayé de lui donner au moyen des édicules ornementés et à statues ménagés dans les contre-forts angulaires. Ses quatre croisées démesurées, aujourd'hui dépourvues de leurs meneaux et de leurs trèfles, ne sont plus que des ouvertures béantes et difformes dont la vulgarité est encore augmentée par l'espèce de persienne villageoise qui en dissimule les vides. La partie supérieure de la tour, la flèche, a été détruite par un incendie, le 23 mai 1572 et remplacée par le clocheton actuel.

Voilà trois siècles que la tour de Saint-Martin a été ravagée et déconronnée par le feu et trois siècles aussi qu'elle projette dans les airs son grotesque chapeau chinois de métal.

Dans ce long espace de temps, les régisseurs de la cité, obristmeisters, stettmeisters, prêteurs, maires, n'ont jamais songé à restaurer le clocher de Saint-Martin. D'où vient cette séculaire indifférence et ce tranquille contentement dans le mauvais goût ? Toutes nos villes alsaciennes ont régénéré leurs anciennes églises, Strasbourg, Schlestadt, Haguenau, Rosheim, Neuwiller, Andlau, Rouffach, etc.; d'humbles villages même ont mis leur honneur à les imiter; d'autres communes ont rebâti

leurs temples, comme Mulhouse, Altkirch, Obernai, Dambach. Le chef-lieu du Haut-Rhin ne peut pourtant pas accepter pour toujours le mot si dur dont Voltaire l'a marqué... Toutefois, il est temps que cette ville s'aperçoive qu'elle est coiffée depuis trois cents ans comme le sont les pâtisseries ambulants de Pékin.

Lorsqu'on jette un regard sur l'église de Saint-Martin, on est saisi d'une triste pensée. Ce monument semble être poursuivi par un sort fatal. Un côté de sa façade présente une ruine, la plus poignante de toutes, la ruine de l'achèvement. Ces pierres délaissées, qui attendent vainement le retour de la main de l'homme, pleurent un lai doloit et mendient l'aumône à la pitié des passants. La tour est tronquée, dégradée, déshonorée, par un ignoble oripeau. Le chœur a été dénaturé. Les vitraux ont été donnés en 1816 au général Frimont et sont partis dans seize caisses immenses pour la chapelle d'une résidence impériale, près de Vienne, où ils sont encore. De notables portions de la décoration sculpturale extérieure sont rongées par le temps ou dégradées par des accidents. Le fronton menace de s'écrouler. Le délabrement et l'abandon se révèlent presque partout. Il y a quarante ans, on avait songé à consoler tant d'infortunes par une œuvre de réparation. Le maire royaliste d'alors, M. le baron de Muller, voulait donner des portes de bronze aux portails du transept; mais son roi, Charles X, étant venu à Colmar, l'édile s'avisait de le faire danser dans une salle improvisée qui coûta fort cher, et la danse du bon monarque mangea les portes de bronze.

Aujourd'hui, cependant, une ère de réparation véritable semble s'annoncer pour l'église de Saint-Martin. Le zèle de son vénérable curé, M. l'abbé Meyer, a entrepris de rendre à la vieille collégiale de maître Hum-

bert sa primitive dignité. L'intérieur du temple a été délivré de l'affreux badigeon rose, vert et jaune qui le souillait ; toutes les parties qui offraient de la pierre taillée ou sculptée, ont été remises à vif ; les fleurons des arcs de la voûte ont été repeints et dorés d'après l'ancien système de décoration ; l'ambulateur autour du chœur a été restauré et rouvert ; une belle chaire en chêne sculpté (1) a remplacé l'abominable machine en stuc que la barbarie moderne avait substituée à la chaire gothique d'autrefois. Cette œuvre de saine et intelligente restitution ne s'arrêtera plus, espérons-le. Chaque année apportera son contingent réparateur, grâce à la munificence des amis de l'art, jusqu'au moment où le trésor communal rétabli pourra ajouter ses généreux efforts à ceux des citoyens, pour assurer l'existence et l'honneur du temple de l'ancienne cité.

L'intérieur de la collégiale de Saint-Martin offre un très-bel aspect, surtout depuis que l'enlèvement du badigeon a restitué aux principaux membres de son architecture leurs profils caractéristiques et leur teinte originellement animée. La grande nef compte cinq croisées de chaque côté, prenant naissance très-haut et posant sur un champ de muraille pleine. Son ajourement ne consiste ainsi qu'en une simple *clerestory*, suivant l'expression usitée par les Anglais, et la nef se signale par l'absence absolue de toute galerie, profonde ou simplement décorative, pourtournant l'église au-dessus des archivoltes des collatéraux et qui porte le nom de triforium. L'absence de triforium est remarquable dans un

(1) Elle est l'œuvre de deux intelligents artistes colmarais, les frères Klem, qui ont exécuté le grand autel, la chaire et le buffet d'orgues de la nouvelle église de Saint-Epvre de Nancy.

édifice construit par un architecte français. Cette galerie se rencontre généralement dans les édifices bâtis au xiii^e siècle dans le nord de la France ; elle prenait spécialement place dans l'architecture pratiquée par les maîtres de l'école de l'Île-de-France, qui l'adoptaient comme un ornement, quand les besoins du service religieux ne l'imposaient point. On peut penser que si l'église de Saint-Martin est dépourvue de triforium, cette circonstance est due à des considérations d'économie, car la construction d'un triforium était une chose dispendieuse, et nous savons par l'histoire de notre monument que la question financière y a toujours joué un rôle important. Nous avons d'autres exemples d'une pareille abstention, déterminée par les mêmes motifs. Quelquefois aussi le triforium manque dans les églises de moyenne étendue ou destinées à une population peu nombreuse.

Les fenêtres de la *clerestory* sont irrégulières dans leur dimension en largeur ; quatre sont à deux lancettes, quatre autres à trois lancettes surmontées de quatre-feuilles ; sur chaque côté, la seconde fenêtre en partant du transept présente quatre lancettes réunies deux à deux avec un quatre-feuilles au giron et une petite rose au sommet de l'ogive. Les croisées ne sont pas moins irrégulières dans les collatéraux ; les unes sont à deux lancettes, les autres à trois, et une croisée, celle de l'extrémité du bas-côté droit vers le portail, en offre quatre accouplées deux à deux sous une même ogive. La nef centrale est séparée des collatéraux par six piliers de chaque côté, formés de quatre colonnes engagées dans un cylindre central, à l'exception des piliers extrêmes dans lesquels les colonnes encastrées sont au nombre de huit. Les chapiteaux de ces colonnes sont en général formés de simples tores réunis ; trois d'entre

eux seulement sont ornementés de feuillages divers tirés de la flore indigène. La colonne dont la saillie se profile dans la nef s'élance vers la voûte et y supporte des arcs surbaissés et des arcs croisés historiés au sommet d'une elef fleuronnée richement développée. La voûte du transept est à compartiments ou caissons, combinaison peu commune en Alsace, mais très-luxueusement représentée dans la voûte de Saint-Georges de Haguenau.

A voir les vastes champs de mur qui remplissent l'intervalle entre les archivoltes des collatéraux et la *clestory*, on ne peut douter qu'ils aient été destinés à recevoir des fresques. Je montrerai plus tard que l'église de Saint-Martin a été revêtue de peintures murales et que l'on peut admettre, sans hésitation, qu'elle fut enrichie de cette décoration dès le XIII^e siècle ou le commencement du XIV^e. Si l'on avait opéré à fond le récent débadigeonnage, on eût certainement trouvé des traces de polychromie. Ces traces n'eussent pas été les témoignages de la décoration primitive, mais de la restauration qui en fut faite, au milieu du XVI^e siècle, par Hans Gering et David Wechtlin.

Prise dans son ensemble, l'église de Saint-Martin, malgré quelques incohérences de style, est un des monuments notables de la période ogivale en Alsace. La nef de maître Humbert a de la vigueur et de la noblesse; le chœur de Guillaume de Marbourg est un spécimen gracieux et original des travaux de la bonne école allemande du XIV^e siècle. Si la tour méridionale était restaurée et complétée de sa flèche, et celle du nord élevée, si le transept était ouvert à ses deux extrémités, et si une main intelligente réparait ce que le temps et le *bon goût* y ont dégradé pendant quelques

siècles, on serait étonné de la figure nouvelle qu'une telle restitution donnerait à la vieille collégiale.

Depuis que l'on a découvert la statuette de maître Humbert, on est assuré de connaître le premier architecte de l'église de Saint-Martin, et personne ne s'avisera plus de tomber dans l'anachronisme qui en faisait honneur à Guillaume de Marbourg. Cette erreur n'aurait jamais dû prendre place dans nos livres historiques. Golbéry l'avait entrevue et disait avec beaucoup de sens : « le chœur pourrait bien cependant être la seule « partie due aux soins de Guillaume de Marbourg ; en « effet, nous savons positivement qu'il fut bâti vers « 1350, et l'on se demande comment un homme mort « en 1363 (date fautive ; Guillaume est mort en 1366) « aurait pu être architecte cent ans auparavant et surtout comment il aurait pu être l'architecte d'une « église commencée avant 1263 (1). » L'argument était entièrement juste ; mais Golbéry aurait dû être le premier à l'apercevoir et éviter de dire au même endroit de son ouvrage : « Cette collégiale fut construite par Guillaume de Marbourg, architecte, mort en 1363. »

Humbert, qui a laissé son nom sur le portail méridional du transept, c'est-à-dire sur la partie la plus ancienne de Saint-Martin, est donc bien certainement le premier architecte de cette église. Mais son œuvre ne saurait être limitée au transept. Le transept est un membre d'un tout, qui ne se conçoit que dans ses rapports avec un ensemble, avec le corps entier d'un monument. Il est évident dès lors que l'auteur du transept est aussi l'auteur du plan général de l'église, de ceux de la nef, de la façade, des tours. Logiquement, il a dû

(1) SCHWEIGHÆUSER et GOLBÉRY, *Antiq. de l'Alsace, Haut-Rhin*, p. 41.

aussi concevoir le chœur qui conviendrait à son œuvre et la compléterait. Mais comme nous savons positivement que l'ancien chœur avait été d'abord conservé, l'on peut admettre, sans aucune invraisemblance, que Humbert ne s'est point préoccupé du plan d'une partie qu'il ne paraissait point appelé à construire. L'histoire de l'architecture offre de fréquents exemples de cette manière de procéder chez les anciens maîtres. Ils bâtissaient une nef nouvelle devant un chœur ancien qu'ils laissaient subsister; ils élevaient un clocher d'une figure différente de celle qui avait été prévue; ils changeaient un chœur devenu trop mesquin en un chœur plus digne du vaisseau renouvelé ou agrandi.

A quelle nationalité appartenait l'architecte qui éleva Saint-Martin? Je suis étonné, je l'avoue, qu'un doute se soit manifesté sur cette question. Maître Humbert était un architecte français. Pour en être convaincu, il n'est besoin ni de suppositions ni d'inductions. Il a affirmé lui-même sa nationalité dans la signature très-claire qu'il nous a laissée.

MAISTRES HUMBRET est une inscription purement française et d'une irréprochable correction orthographique, selon la grammaire de la langue d'oïl au XIII^e siècle. Schnégans a longuement et très-mal disserté pour se convaincre que le sculpteur ou l'imagier de la statuette avait commis une erreur graphique ou copié un modèle vicieux. Il touchait à la vérité lorsqu'il écrivait : « ...Est-ce bien « là l'origine de ce mot pour le moins surprenant de « *maistres* ? Ne se pourrait-il pas qu'une main française « eût passé par là ? Maître Humbert était-il peut-être « venu d'au-delà des Vosges ? Ou en était-il ainsi de « de l'artiste qui tailla sa statuette avec l'inscription ? » Puis il ajoute : « Mais si cela avait été, l'*s* final de *maistres*,

« inutile dans tous les cas, serait toujours de trop (1). » Si Schnéegaus avait mieux connu la grammaire du vieux français, il n'aurait pas glissé dans la méprise extraordinaire qu'il a préférée à la vérité. Il a raisonné d'après les règles de la langue française moderne qui n'emploie pas l's final au singulier. Au moyen-âge, au XIII^e siècle notamment, c'était tout le contraire. L's final était la caractéristique du nominatif singulier. On disait *li rois*, le roi, *li empereres*, l'empereur, *li homs*, l'homme, *li cuens*, le comte, et au pluriel *li roi*, les rois, *li emperere*, les empereurs, *li hom*, les hommes, etc. Le nominatif ou cas sujet singulier était marqué de l's, le cas régime en était dépourvu. C'était le modèle de la seconde déclinaison latine qui avait déterminé cette forme. Cette déclinaison avait été adoptée comme type à peu près général. L'expression de *maistres* est donc correctement, rigoureusement française, d'après le paradigme de l'époque. Le mot *maistres* ne peut pas être accepté comme une forme allemande, car cette forme renfermerait deux fautes selon cette dernière langue. J'admettrai, car cela est vrai, que l'expression germanique *meister* s'écrivait indifféremment avec un *e* ou avec un *a* ; mais un allemand n'a jamais interverti l'ordre des lettres dans la désinence typique des mots, et écrit *meistre*, *maistre* pour *meister*, *maister*. Voilà une première violation de la forme allemande. Voici la seconde. Qu'est-ce que ferait l's final en allemand ? Il est absolument inexplicable. Jamais aucun allemand, pas même au XIII^e siècle, n'a écrit un nominatif dans la forme qui est particulière et spéciale au génitif. On le voit, l'interprétation allemande est condamnée par deux arguments sans réplique, tandis que l'interprétation

(1) *Revue d'Alsace*, ann. 1852, p. 273.

française est régulière, fondée sur la structure normale du mot et sur sa désinence grammaticalement correcte. Que faudrait-il donc encore pour faire prévaloir la vérité sur l'hypothèse, la simplicité satisfaisante sur la complication tourmentée ? Quand les choses se présentent à nous avec un tel degré de clarté, l'on est assuré de ne point se tromper en préférant avec bon sens la solution littérale et directe à la solution inductive ou conjecturale.

Mais on dira peut-être : Si *maïstres* est la forme régulière française, *Humbret* est une forme allemande. D'abord, rien n'est moins certain. *Humbrecht*, *Humprecht*, *Humbreht*, sont des formes germaniques caractérisées par la présence des lettres aspirées *h*, *ch* ; mais la forme *Humbret* n'est pas allemande. De toutes les lettres françaises, l'*r* est celle qui s'est toujours le plus facilement et le plus fréquemment transposée, comme le prouvent ces exemples : *Bréhaigne*, *baraïgne* ; *brelan*, *berlan* ; *brebis*, *berbis* ; *bretèche*, *bertèche* ; *bretelle*, *bertelle* ; *breloque*, *berloque*, etc. On a donc pu dire en français *Humbret* au lieu de *Humbert*. Mais sans insister sur cette transposition philologique, qui est une loi certaine et ancienne dans notre langue, ne sait-on pas que l'irrégularité dans la figuration des noms propres est habituelle et que ce n'est pas dans les dénominations de ce genre qu'il faut puiser les règles de la constitution orthographique, mais dans les substantifs ou noms communs que leur fixité conventionnelle et générale soustrait plus sûrement aux fluctuations de la prononciation provinciale et même locale. On a donc pu, selon les pays, dire *Humbert* ou *Humbret* ; mais dans aucun pays allemand, on n'a pu dire *maïstres* pour *meister* ou *maïster*. Or, c'est le nom professionnel et qualificatif qui est le régulateur philologique de l'inscription du portail de

Saint-Nicolas; le nom propre ne saurait être ce régulateur, à raison même de sa variabilité, soit dans l'écriture, soit dans la prononciation. Nos documents historiques même récents sont remplis d'incorrections dans la transcription des noms propres, et ces incorrections n'ont jamais empêché de reconnaître clairement les personnages dont les noms sont altérés. Quand les chroniqueurs alsaciens, et même les pièces officielles, parlent de M. de Gébrian, de M. de Criquy, de M. de Montclair, de M. de Manican, nous n'avons aucune peine à découvrir qu'il s'agit du maréchal de Guébriant, du maréchal de Créquy, de M. de Monclar, et du général Manicamp. La même chose arrive chez les historiens français qui déforment encore plus librement les noms allemands.

D'ailleurs, s'il le fallait absolument, ne pourrait-on pas expliquer la transformation de *Humbert* en *Humbret* par un de ces lapsus fréquents chez les entailleurs d'inscriptions au moyen-âge, époque où les notions et l'usage de l'art d'écrire étaient si peu répandus? Nous avons une multitude d'inscriptions tachées de fantes choquantes; l'épigraphie romaine abondait déjà en incorrections. Il n'est pas malaisé de comprendre comment de simples tailleurs de pierre, et même des imagiers, estropiaient des mots et surtout des noms propres. L'ignorance, l'inadvertance des ouvriers, les formes encore hésitantes des langues en travail, la difficulté de réparer une erreur, le peu d'importance que l'on attachait à de pareilles rectifications, d'autres circonstances encore, rendent compte de la possibilité des dépravations qui exercent aujourd'hui la patience et l'imagination des critiques. Je termine par une supposition. L'architecte Humbert dresse sa légende en bon français de son temps, il écrit *maistres Humbert*; mais entouré d'ouvriers alle-

mands, un de ceux-ci taille l'inscription sous l'inévitable influence de la langue qu'il parle. Dans son esprit, le nom français d'*Humbert* se présente sous la forme germanique d'*Humbrecht*. Le modèle en langue française le dominera assez pour qu'il ne substitue pas en totalité la forme allemande à celle qui lui est demandée, mais elle peut ne pas le dominer au point de lui faire éviter une transposition de lettre conforme aux données de sa langue maternelle.

Je pense donc avoir démontré aux yeux des plus sceptiques que l'inscription du portail méridional de Saint-Martin est une inscription française et que maître Humbert était un architecte français.

M. Huot (1) considère comme « une particularité singulière la présence d'une inscription française en ce lieu et à cette époque. » Elle est moins singulière qu'elle ne le paraît au premier abord. Rien n'est plus naturel en soi qu'une signature française donnée par un artiste français. Puis, au xiii^e siècle, l'influence de la langue française s'était répandue dans toute l'Europe centrale. Elle pesait sur l'Italie et sur l'Allemagne d'un poids qu'attestent encore leurs vieilles littératures. Les romans, les fabliaux de nos trouvères étaient traduits, imités par les *miunesinger* allemands ; ils étaient lus et compris dans leur langue originale dans la plupart des châteaux. La domination du français, dont le maître de Dante, Brunetto Latini, disait que « la parleure en est plus délitable et plus commune à toutes gens, » fut plus grande au xiii^e siècle qu'elle ne l'est aujourd'hui. Avec Philippe-Auguste et saint Louis, la France s'était placée à la tête de la civilisation européenne, par la guerre, la politique, les lettres, l'enseignement et les arts. Gran-

(1) Huot, *Des Vosges au Rhin*, p. 213.

didier (1) a très-bien remarqué cet épanouissement de la langue française au XIII^e siècle et son incontestable influence sur l'Allemagne et particulièrement sur l'Alsace. A la même époque, le français était parlé à Naples, en Sicile, en Morée, à Constantinople, en Syrie, en Palestine. L'Angleterre le garda comme langue officielle jusqu'à la fin du XIV^e siècle. Henri I, le fils de Guillaume-le-Conquérant, disait dans une de ses poésies :

Sachez aussi parler françes
 Quar molt est langage alosé,
 De gentilhome est molt amé (2).

En Italie, Marco Polo écrivait la relation de ses voyages en français, Rusticien de Pise se servait de la même langue, et le vénitien Martino da Canale, qui composa l'histoire de la république des doges en français, expliquait la raison qui lui avait fait préférer la langue française par cette remarque significative : « porce que lengue francese cort parmi le monde (3). »

Quant à la présence d'un maître, d'un architecte français bâtissant la collégiale de Saint-Martin, sous le règne de saint Louis, elle est entièrement naturelle. Si nous savions avec plus d'exactitude ce qui s'est passé en Alsace à cette époque, nous y rencontrerions beaucoup d'artistes et principalement des architectes français. L'architecture française était parvenue, au XIII^e siècle, au plus haut degré de splendeur. Elle bâtissait alors ces merveilleuses cathédrales que rien ne devait surpasser : Paris, Laon, Reims, Chartres, Soissons, Beauvais, Rouen,

(1) GRANDIDIER, *Œuvr. histor. inéd.* II. 215.

(2) DELARUE, *Bardes*, II. 37.

(3) *Trésor de BRUNETTO LATINI*, édit. de l'imprimerie nat.
 1^{re}, préf. p. x.

Poissy, Amiens, la Sainte-Chapelle. De ses écoles sortaient des maîtres qui étaient appelés dans les pays étrangers et un enseignement qui était devenu la loi générale. La Champagne avait sa grande école de Reims et son style à elle; la Bourgogne faisait la même chose à Dijon. Une branche de l'architecture française fleurissait, riche et pleine de sève, en Angleterre. L'école de Paris, l'école de l'Ile-de-France, les effaçait toutes par l'éclat de ses travaux, la renommée de ses maîtres, l'autorité de sa doctrine, la souveraineté de ses méthodes et de ses principes. Autour de ces grands centres régionaux, autour des quatre métropoles parisiennes, champenoise, bourguignonne et normande, se ramifiaient des écoles secondaires, provinciales, locales, illustres aussi, comme celles de Picardie, de Beauvoisis, de Lorraine etc. Les Allemands venaient étudier l'architecture en France, spécialement à Paris. Erwin de Steinbach est nourri de l'esprit français et le transporte à Strasbourg dans la façade de la cathédrale. Dans le même moment, en 1277, l'abbé de Wimpfen confie la construction de son église à un architecte venu récemment de Paris et veut qu'elle soit élevée *d'après le style français* : « accito peritissimo in architectonica arte latomo qui tunc noviter de villa Parisiensi a partibus venerat Franciæ opere francigeno basilicam ex sectis lapidibus construi jubet (1). » Ulrich II de Selfingen, abbé de Salmansweiler (1282-1311), qui était architecte, avait fait ses études artistiques à Paris (2). Un ordre religieux tout entier, celui de Cîteaux, resta fidèle pendant tout le XIII^e siècle et plus tard, à l'architecture française, même au plus pro-

(1) MONE, *Badisch. Quellensamml.* III. p. 8.

(2) IDEM. III. p. 32.

fond du monde germanique. Toutes ses églises, tous ses bâtiments monastiques portent l'empreinte française, se caractérisant au cas particulier par les traditions persistantes du style romain, du style de l'école de Cluny.

C'est ce mouvement français si intense, si général, d'un rayonnement si puissant, si prolongé, qui a amené Humbert à Colmar. Regardez avec attention l'église de Saint-Martin et vous serez frappé de l'air français, de la physionomie française de ce monument. C'est aussi pour attester la nationalité désormais certaine de son premier architecte que je lui ai restitué son nom français, son vrai nom de *maître Humbert*.

Ce n'est pas seulement à Colmar que l'on reconnaît l'empreinte de la main française d'Humbert. Dorlan (1) a pensé que l'on pouvait lui attribuer le plan et les premiers travaux de l'église de Saint-Georges de Schlestadt. « Maître Humbert, dit-il, est le maître
« d'œuvre qui a élevé l'église collégiale de Saint-Mar-
« tin. Est-il entièrement étranger à celle de Schlestadt
« dont l'architecte n'est pas connu ? Depuis longtemps
« les hommes de l'art sont frappés de l'analogie qui
« règne entre les deux églises. Si quelque chose pouvait
« nous convaincre, c'est sans doute cette figure taillée
« dans la pierre du transept méridional ; quoique mu-
« tilée, la physionomie pourrait bien être celle d'Hum-
« bert, avec ses cheveux retombant sur les côtés, le
« front large et dégarni, le menton imberbe, comme
« nous le voyons dans le portrait dessiné par M. Chu-
« quet (2), d'après la statuette originale qui se trouve au

(1) DORLAN, *Etude sur l'église de Saint-Georges*, p. 2. Consultez aussi avec la Notice sur Jean Obrecht dans le présent ouvrage.

(2) Ce portrait, qui accompagne le travail de L. Schnée-
gans sur la *Statuette de maître Humbert*, se trouve dans la
Revue d'Alsace, ann. 1852, p. 271.

« portail méridional dit de Saint-Nicolas, également au « transept méridional de l'église de Colmar. » La présence simultanée, dans les deux églises et à la même place, de deux figures si singulièrement ressemblantes, et la coïncidence des dates de construction des deux églises, dates placées pour les deux monuments au milieu du xiii^e siècle, sont des circonstances qui ont déjà un grand poids. Mais si l'on ajoute à ces raisons l'opinion de M. Ringeisen, l'architecte distingué qui a restauré Saint-Georges et fait une étude particulière de cette église, on ne pourra guère se refuser à accepter l'hypothèse de Dorlan. L'opinion de M. Ringeisen se fonde sur les analogies frappantes que présentent, dans la conception et l'exécution, les deux églises de Colmar et de Schlestadt. Selon cet artiste, de toutes les conjectures que provoquent l'examen attentif et l'aspect de Saint-Georges, celle qui en attribue la création au maître de Colmar, est la plus vraisemblable. M. Ringeisen a poussé plus loin encore ses recherches et ses études critiques sur les travaux d'architecture qui lui paraissent appartenir à maître Humbert. L'église de Vieux-Brisach devrait être comprise dans sa sphère de travail. Les idées de M. Ringeisen sur cette question si importante et si nouvelle doivent prendre place prochainement dans une étude historique que cet architecte promet de publier.

WERNHER, CHANOINE DE L'ORDRE DE SAINT-AUGUSTIN A REISINGEN, CALLIGRAPHE.

Un obituaire de l'abbaye de Marbach relate la fondation d'un anniversaire pour le salut de l'âme du révérend Wernher, prêtre de l'ordre des chanoines de Saint-

Augustin, qui avait enrichi de nombreuses transcriptions d'anciens ouvrages la bibliothèque du chapitre de Reiningen, dépendant de l'abbaye de Marbach. « *Anni-
« versar. Rdi Dni Werneri presbyteri et scriptoris biblio-
« thecæ nostræ in Reinungen* (1). » Cette mention constate l'existence dans le chapitre de Reiningen d'une bibliothèque qui a passé dans celle de Marbach, après la suppression de la maison de Reiningen en 1626. L'obituaire appelle cette bibliothèque *bibliotheca nostra*.

L'ancien chapitre de Reiningen fut occupé de 1626 à 1765 par les Jésuites. Il est aujourd'hui aux Trappistes, sous le nom de couvent d'Elenberg.

L'obituaire ne s'explique pas sur l'époque à laquelle vécut Wernher. Mais un nécrologe, où étaient inscrits les anciens bienfaiteurs de l'abbaye et que Grandidier a vu, contient une mention qui se rapporte évidemment au chanoine Wernher. Ce nécrologe avait été rédigé par Wernher, en 1241, comme l'atteste cette humble inscription de la fin : « An. Dom. MCCXLI scriptus fuit liber
« iste ab indigno sacerdote Wernhero (2). » Wernher est donc un des rares calligraphes alsaciens du XIII^e siècle dont le nom nous a été conservé.

ALBIN WÖELFELIN, LANDVOGT D'ALSACE, ARCHITECTE-INGÉNIEUR.

Notre ancienne histoire n'a pas de personnage plus certain que Wœlfelin, le landvogt de Frédéric II, qui gouverna et organisa l'Alsace dans l'intérêt de ce prince; mais nulle existence n'est, dans ses détails, plus cou-

(1) *Obituaire de Marbach*, f° 52. Arch. départ. du Haut-Rhin.

(2) GRANDIDIER, *Œuvr. histor. inéd.* III. p. 137.

verte de mystère. Il était simple schultheiss de la ville de Haguenau, lorsque l'empereur le choisit pour gouverner la province et lui donna le titre de landvogt.

L'empereur le tira des rangs plébéiens où il était né, et, confiant dans son caractère énergique, dans son génie organisateur et dans son incorruptible fidélité, il le plaça à la tête de la grande province qui fut un de ses points d'appui dans la lutte qu'il soutint contre la papauté et le désordre féodal. Son nom n'est arrivé à nous qu'à travers le nuage de la tradition (1), mais sa figure en sort puissante et glorieuse.

Nos sagas lui prêtent une destinée tragique. Selon elles, le vaillant dompteur des barons indisciplinés, le constructeur des villes alsaciennes, serait mort étouffé de la main de sa femme, une Chrimhilde alsacienne, aussi farouche que celle des Nibelungen, instrument et vengeresse des vieilles passions de l'indépendance germanique (2).

Schœpflin (3) appelle Wælfelin le « Thésée de l'Alsace. » Malgré sa forte couleur classique, l'expression est juste. De même que le héros mythologique purgea le sol grec des monstres qui l'infestaient, de même Wælfelin délivra l'Alsace des tyrannies dévorantes qui la ruinaient, et ouvrit à la bourgeoisie naissante des

(1) SPACH, *Lett. sur les archiv. départem.* p. 21.

(2) RICHER, *Chron. de Senones*. Liv. IV. c. VI, dit qu'il était « rustique de race, mais subtil d'entendement. » L'empereur, ajoute le chroniqueur, « le resserra en prison forte et lui osta « par force un trésor innumérable d'or et d'argent, et ne se « fiant encor de luy, l'enferma en sa propre maison. Et « quelque temps après, ayant obtenu licence, il alla visiter « sa femme, et tient on qu'il fust étranglé par icelle, de peur « qu'il ne revelast à l'empereur le reste qu'elle avait encor. »

(3) SCHÖEPLIN, *Als. illustr.* édit. Ravenez, V. 6.

asiles où elle put constituer ses forces et développer son esprit municipal et politique. Il entoura de murs fortifiés plusieurs villages du domaine impérial, en fit ainsi des cités préparées à recevoir les privilèges de Frédéric II, et fonda les éléments de la belle institution, qui, sous le nom de Décapole ou *Union des dix villes libres d'Alsace*, présenta un si grand exemple historique de ce que peuvent pour la vie et l'honneur des associations politiques le génie fédératif et le principe des autonomies populaires. C'est à lui que Colmar (1), Schlestadt (2), Kaysersberg (3) et Haguenau (4) devaient leurs enceintes (1214—1250) ; peut-être même doit-on lui attribuer celles d'Obernai (5) et de Rosheim (6). Sous le même règne de Frédéric II, et sous l'influence de l'administration de Wælfelin, Wissembourg, Mulhouse, Munster, Rouffach et d'autres localités seigneuriales se transformèrent en villes murées, fermées, vivant d'une vie politique plus ou moins forte, mais déjà énergiquement marquée des caractères de la liberté municipale.

Pour assurer la puissance de l'autorité impériale au milieu de ces créations bourgeoises, de ces grandes communes allemandes, nées de l'esprit qui avait enfanté en France les associations *jurées* des villes, Wælfelin avait fait bâtir plusieurs châteaux-forts destinés à la fois à les protéger et à les contenir. Telles furent les burgs impériales de Kaysersberg, de Kronenburg et de Landeswarte.

Aucun témoignage direct et littéral ne vient affirmer

(1) LIBLIN, *Chron. de Colm.* p. 28 et les autorités citées.

(2) DORLAN, *Not. hist. sur Schlestadt.* I. 85.

(3) SCHOEFFLIN, *Alsace illustr.* V. 290.

(4) IDEM, V. 163.

(5) GYSS, *Hist. d'Obernai.* I. 63.

(6) KNIPSCHILD, *De Civit. imper.* II. 260.

que Wœlfelin fut l'architecte, l'ingénieur de ces grands travaux. Mais on ne peut guère en douter. Si la conception de son œuvre fut avant tout politique, l'exécution ne pouvait en être poursuivie et réalisée, dans le temps où elle se fit, que par un homme versé dans la connaissance et la pratique des arts qui embrassent la construction civile et la construction militaire. L'homme qui avait décidé de convertir des villages en cités, d'y instituer des groupes politiques supérieurs et privilégiés, de les ceindre d'une forte muraille défensive, de les mettre sous la tutelle de quelques forts stratégiques disposés dans les passages des Vosges, cet homme était le seul aussi qui pouvait tracer la figure des enceintes, déterminer leur étendue, creuser les fossés, dresser les tours, en un mot, proportionner les moyens à la pensée, mettre son œuvre debout et lui donner la forme et la vie. Wœlfelin fut donc le Vauban féodal de nos vieux et libres municipes alsaciens du moyen-âge.

MAÎTRE HESSE, CALLIGRAPHE OU ÉDITEUR DE
MANUSCRITS, A STRASBOURG.

La version allemande que Rodolphe de Hohenems, minnesinger du Vorarlberg autrichien, fit, vers 1247, d'une des chansons appartenant à la geste de *Guillaume*, contient un passage très-intéressant pour l'histoire de la calligraphie alsacienne. Sur la prière de Conrad Schenck de Winterstetten, Rodolphe de Hohenems avait consenti à traduire du français en allemand une des épopées chevaleresques qui chantaient les hauts faits de Guillaume d'Aquitaine ; mais on voit par le colloque qu'il soutient dans le préambule du poème contre dame *Aventure*, qu'il avait eu quelques scrupules à célébrer

ce personnage étranger. Il se soumet pourtant aux ordres de cette espèce de muse qui présidait à la conception des romans de chevalerie, en émettant le vœu « que « maître Hesse, l'écrivain de Strasbourg, consente à « recevoir son œuvre ». Ce maître Hesse de Strasbourg était donc un calligraphe renommé qui jouissait d'un grand crédit auprès des minnesinger. Cette autorité venait-elle de la perfection artistique que lui et les copistes attachés à son *Scribarium* donnaient aux manuscrits qu'ils étaient chargés de transcrire pour les châteaux ? Ou bien Hesse était-il un de ces éditeurs intelligents et heureux qui assuraient la vogue aux ouvrages qu'ils daignaient patroner et répandre dans leur riche clientèle, un marchand de manuscrits hors ligne, comme les Murray, les Cotta, les Didot, furent, de notre temps, les maîtres enviés de la librairie typographique ? C'est ce qu'il est impossible aujourd'hui de discerner. Quelle qu'ait été la cause de la réputation exceptionnelle de Hesse, on conclura toujours que Strasbourg était, déjà au XIII^e siècle, un centre de production calligraphique qui méritait des louanges particulières. Dès ce moment apparaît chez nous avec certitude la profession bourgeoise des écrivains de manuscrits, le commencement d'un art industriel qui se développera avec éclat dans les siècles suivants. L'on ne s'étonnera pas de trouver la calligraphie et la peinture des livres en honneur à Strasbourg, la capitale intellectuelle et artistique de l'Alsace, mais l'on éprouvera quelque surprise à constater que Haguenau fut, en même temps que Strasbourg, et plus originalement que cette ville, un des ateliers les plus actifs et un des marchés les plus riches du commerce de la librairie au moyen-âge.

THOMAS HILMAIER, ARCHITECTE.

Lorsque l'on démolit, en 1845, l'ancienne église d'Altkirch, l'on découvrit sur trois clefs de voûte les trois inscriptions suivantes. *Anno Dom. millesimo ducentesimo LIIII sculp. e. lapis ista. — Thoman Hilmaier. — A. Do. MCCLV cecta (consecrata) e. ecla. h. a Dno. B. Firret. Basilien. epo. (1).*

Un auteur (2) se demande si le nom révélé par la seconde inscription est celui de l'architecte ou simplement celui d'un tailleur de pierre? Ce doute n'a rien de judicieux. Il est impossible d'admettre qu'un simple tailleur de pierre, un ouvrier d'un ordre secondaire, ait inscrit son nom en entier sur une clef de voûte. La subordination hiérarchique, si rigoureuse dans les corporations de métier au moyen-âge, et surtout dans les associations de constructeurs, n'aurait pas permis une pareille usurpation honorifique. Le sens de cette triple inscription est parfaitement clair. Elle avait pour but de consacrer le triple souvenir de l'achèvement de l'église, de sa consécration par l'évêque de Bâle, Berthold II de Ferrette, et du nom de l'architecte qui en avait fourni le plan et dirigé les travaux. Le nom d'un ouvrier inférieur ne pouvait prendre place entre ces deux importantes constatations fixées dans une inscription lapidaire. Les modestes coopérateurs qui sculptaient la pierre se contentaient de laisser la trace de leur travail dans un signe ou dans un monogramme, ce qui était

(1) *Anno domini 1255 consecrata est ecclesia hæc a domino Bertholdo Phirretensi Basiliensi episcopo.*

(2) FUES, *Leben des heil. Morand*, p. 86.

une mesure d'ordre et de comptabilité, et non, comme on le croit quelquefois, une mention vaniteuse.

La découverte de 1845 nous fait donc connaître un nouveau maître de l'architecture religieuse en Alsace, au XIII^e siècle, et qui était resté ignoré jusqu'au jour où son œuvre disparut. Etrange mystère des monuments des anciens âges religieux ! Ils se révèlent en finissant. Beaucoup ne livreront le secret de leur origine qu'en mourant ; les artistes qui les ont élevés ne nous seront manifestés que lorsque leur œuvre s'effacera du sol.

Je ne saurais trop vivement recommander aux architectes et aux archéologues d'examiner avec une attention minutieuse les morceaux de sculpture et certaines pierres capitales des édifices que l'on démolit. Une portion intéressante de l'histoire de l'art est encore cachée dans les débris de ces monuments qui tombent, la plus intéressante peut-être, puisqu'elle est inconnue. On peut affirmer que faute d'y avoir apporté des soins suffisants, dans les époques dédaigneuses qui ont précédé la nôtre, nous avons perdu beaucoup de renseignements précieux qui nous manqueront toujours.

**RICHER, MOINE BÉNÉDICTIN DE L'ABBAYE DE SENONES,
SCULPTEUR.**

Le chroniqueur Richer, qui nous a laissé un livre des *Choses mémorables* de son temps, naquit dans le dernier quart du XII^e siècle. Il fit ses études monastiques à Strasbourg, dans les écoles renommées de Saint-Thomas ; il parle de son maître, l'écolâtre (1) Henri, qui dirigea

(1) RICHER, *Chronique*, éditée sur un manuscrit français du XVI^e siècle par J. Cayon, p. 178.

l'enseignement dans ce monastère depuis 1182 jusqu'en 1198 (1). D'après ces indications, fournies par Richer lui-même, et en voyant la vive attention que son livre donne aux événements et aux hommes de l'Alsace, on est conduit à conjecturer qu'il était Alsacien par sa naissance ou par sa famille. Tout au moins se rattache-t-il à notre province par son éducation et par l'intérêt qu'il a pris aux faits historiques qui s'y sont accomplis. Il fut moine de Senones dès 1206 et devint prieur de Deneuvre. Il mourut après 1262 (2).

Richer ne se borna pas à cultiver les lettres et les sciences ecclésiastiques; il pratiqua la sculpture et même la peinture, dit son éditeur. Je n'ai trouvé dans ses écrits aucune mention de l'application qu'il aurait donnée à ce dernier art; mais, pour ses travaux de sculpture, ils sont certains, et il en détaille quelques-uns. En racontant la mort de l'abbé de Senones Autoine, arrivée en 1136, il parle du tombeau qui lui avait été élevé et il ajoute « ou l'ay entaillé de ma propre « main son image en la forme d'un abbé couché, tenant « un bâton pastoral en sa main (3) ». Plus tard, il orna le tombeau de la femme de Henri de Bayon de semblables figures : « aux sépulchres desquels, dit-il, l'ay entaillé « des images, feuillages et épitaphes, comme il appert « encor (4) ». Il avait aussi fait des constructions importantes à Deneuvre, pendant son priorat (5).

Nagler (6) a assigné une date fautive à l'existence de Richer de Senones. Il la place dans la première moitié

(1) SCHMIDT, *Hist. du chap. de Saint-Thomas*, p. 263.

(2) RICHER, *Chron.* préface de J. Cayon, p. II.

(3) *IBIDEM*, p. 75.

(4) *IBIDEM*, p. 157.

(5) *IBIDEM*, p. 182.

(6) NAGLER, *Neues Künstl. Lexikon*. XIII. 128.

du XII^e siècle. Son erreur provient de ce qu'il a confondu l'époque du décès de l'abbé Antoine avec celle où Richer a exécuté les sculptures de son tombeau. Un siècle tout entier se place entre les deux faits.

HENRI, FONDEUR DE CLOCHES A HAGUENAU.

L'art de fondre les cloches paraît être né au VI^e siècle, en Italie, dans la Campanie, d'où leur est venu leur nom générique, *campanæ*; selon quelques auteurs, les premières cloches auraient été fondues à Nola, dans cette province, d'où leur serait resté la dénomination plus spéciale de *nolæ*, quand elles sont de petite dimension. L'on possède des textes en bas-latin qui mentionnent, au VII^e siècle, des cloches, *cloccæ*, *clocæ*; l'anglo-saxon et le haut allemand, au IX^e, parlent également de *cluege*, de *clocca*, de *clogga*. Un des plus anciens souvenirs de cet art est celui qui se rattache à Tanco, moine de Saint-Gall, qui fonde pour le dôme d'Aix-la-Chapelle, sous Charlemagne, la grosse cloche de cette basilique impériale (1). Elles étaient déjà répandues au VIII^e siècle, puisque le troisième capitulaire de Charlemagne de l'année 789 (2) prohibe la pratique, alors considérée comme superstitieuse, de les baptiser. Après ces mentions, je citerai le don que la république de Venise fit, en 865, à Michel Porphyrogénète, empereur de Constantinople, de douze cloches qui furent placées dans l'église de Sainte-Sophie.

L'Angleterre possédait, il y a peu d'années encore, une cloche qui avait été donnée à l'église de Cornwall

(1) MONACH. S. GALLEN. *Vita Caroli*, c. 29.

(2) HEINECCIUS, *Corp. jur. german.* p. 576.

par le roi Alfred (871—900). La France n'en présente point d'antérieures au XII^e siècle. Ce n'est pas seulement la révolution qui a dévoré les cloches françaises dans son ardente fournaise de 1792, comme on le croit trop facilement; les aberrations du mauvais goût et l'indifférence des administrations civiles et ecclésiastiques en ont laissé périr davantage, et les sacrifient encore aujourd'hui avec une incurie révoltante. — La cloche de Sienna est de 1159. Je ne parle point de celle de Sainte-Cécile de Cologne, appelée le *Sufang*, qui date, dit-on, du VI^e siècle, ni de celle de Noyon, appelée *cloche de Sainte Godeberte*, qui remonte au VII^e; ces deux cloches sont faites de feuilles ou de lames de fer battu, superposées ou jointes par des clous rivés (1); elles n'appartiennent donc pas à l'art campanaire qui a produit les cloches en métal fondu.

Nous ne possédons aucune donnée sur les fondeurs de cloches, en Alsace, antérieurement au XIII^e siècle. Le premier, en date, des artistes qui se sont signalés dans l'art de couler les cloches, et dont le nom est parvenu jusqu'à nous, est maître Henri de Haguenau. Il y en eut certainement de plus anciens, mais il n'existe ni documents, ni souvenirs historiques à cet égard. J'incline à penser que nos cloches des premiers temps du moyen-âge furent l'œuvre de moines fondeurs que les églises et les monastères s'empruntaient, lorsqu'ils étaient dans le cas de recourir au savoir et à l'expérience professionnelle de ces artistes spéciaux, comme Charlemagne l'avait fait pour le moine Tanco de Saint-Gall. L'absence de notices dans les chroniques, le silence que les anciennes cloches paraissent avoir gardé sur ceux qui les ont coulées ou fondues, sont des preuves

(1) CORBLÉT, *Notice sur les cloches*, p. 21, 31.

manifestes que ces monuments religieux, comme tant d'autres, ne portaient point la trace des noms de leurs auteurs, et étaient soumis ainsi à la loi à peu près générale de l'humilité cléricale, de l'anonymie monastique. Le caractère sévèrement théologique, mystique même, des inscriptions qui décoraient les plus anciennes cloches semble indiquer aussi qu'elles étaient sorties de mains essentiellement ecclésiastiques. On en voit un frappant exemple dans la cloche de Diemeringen, sur laquelle je dois m'arrêter un instant.

L'église de Diemeringen (Bas-Rhin) possédait, il y a peu de temps encore, une cloche, la plus vieille de toute l'Alsace, qui remontait à la fin du XII^e siècle, ou, au plus tard, au commencement du XIII^e siècle. On l'a refondue en 1852. Elle était couverte d'une inscription singulière, mêlée d'hébreu, de grec et de latin :
 « *el elohim . elne . sabaoth . elyon . eserieie . adonay .*
 « *ia . ter . grammaton . sadoay . XP.C- vincit . XP . C .*
regnat . XP . C . imperat- que Louis Schnéegans a traduite ainsi : le fort, le divin, le sublime des armées, le Très-Haut ; il est mon secours, mon maître Jehova (1). » Elle était à deux anses, très-petite ; elle n'avait que 70 centimètres de diamètre, 2 mètres 21 centimètres de circonférence, et ne pesait que 315 kilogrammes. « Dans
 « son ensemble, dit Schnéegans, elle ressemblait quel-
 « que peu à un pain de sucre. Cependant le profil offrait
 « déjà une ligne légèrement ondulée qui mitigeait la
 « forme pyramidale, trop raide quand elle monte entre
 « deux lignes droites, et ne laissait pas que de donner
 « à l'ensemble un aspect fort avenant, gracieux même.
 « A en juger par cette forme générale et typique, ainsi

(1) *Bullet. du Comité de la langue, de l'hist. et des arts en France*, année 1853, p. 557.

« que par le caractère de l'inscription qui régnait au
 « double contour dans le haut, l'origine de la cloche de
 « Diemeringen remontait peut-être jusqu'au XII^e siècle,
 « ou pour le moins, au commencement du XIII^e. En effet,
 « l'inscription offrait ce mélange de majuscules latines
 « et gothiques qu'on retrouve assez généralement dans
 « la seconde moitié du XII^e siècle et parfois jusque fort
 « avant dans le XIII^e. Le texte se composait de frag-
 « ments rédigés dans les trois langues et amalgamés
 « d'une façon passablement barbare. »

La cloche de Diemeringen ne portait ni millésime, ni nom de fondeur, ni aucune mention historique qui permit d'en déterminer plus rigoureusement l'âge et l'origine.

Après la cloche anonyme de Diemeringen, misérablement et inintelligemment détruite en 1852, nos plus anciennes cloches alsaciennes sont celles de Saint-Georges de Haguenau, œuvres authentiques de maître Henri. L'une est la grosse cloche de la tour. Elle a le son aussi plein et aussi pur qu'une cloche moderne. Ses dimensions la mettent au premier rang après le bourdon de Notre-Dame de Strasbourg, ce qui est extraordinaire, car, au XIII^e siècle, les cloches étaient encore généralement petites, et ce ne fut qu'au XV^e qu'on leur donna une ampleur qui a été toujours en augmentant. Elle a 1 mètre 60 centimètres de hauteur ; sa circonférence est de 4 mètres 38 centimètres (1). Au-dessous des oreilles, on lit cette légende inscrite circulairement : *Magister Henricus de Hagen. fudit me.* Au collier, sur deux rangs, on lit en beaux caractères du XIII^e siècle : *XPE. Titulus triumphalis dni salvatoris IHE. Nazarenus rex Judeorum*

(1) *Bullet. de la Soc. pour la conserv. des monum. de l'Alsace.* Notices de M. l'abbé Guerber. I. 64. II. 178.

misere (re) populo quem redemisti † cetum voco, nuncio festa, pando fori gesta, produco funera mesta. Anno Dni MCCLXVIII fusa eren sum testa. Par sa forme gracieuse, la finesse de son métal et son admirable sonorité, cette cloche peut être considérée comme un des plus beaux monuments de l'art campanaire ancien.

La seconde, moins grande, qui a été d'abord, selon la tradition, le beffroi de Haguenau, est du commencement de la même année 1268; elle porte cette inscription : *Alpha et oméga †. Anno Dni MCCLXVIII XII kal. february, sub Jacobo plebano Haguenen . sum fusa magro Henrico de Hagenoue. Titulus triumphalis IHE Nazareus rex Judeorum. Missæ sacratæ, tempestates cæl^m create, prede sublatae per me sunt notificatae.*

L'on ne connaît, en Alsace, outre les cloches de Haguenau, qu'une troisième cloche du xiii^e siècle, celle de Wittisheim, refondue aussi, en 1854; elle était fort petite, du poids de 47 kilogrammes seulement, et son diamètre n'était que de 40 centimètres et demi. Elle offrait cette particularité remarquable aujourd'hui, mais commune dans les cloches antiques, que le diamètre en était égal à la hauteur. Elle ne portait aucune inscription (1). Peut-être était-elle l'ouvrage de maître Henri de Haguenau.

La rue de l'*Anneau*, qui portait jadis le nom de *Glockengasse* ('rue des Cloches'), était probablement le siège de l'industrie de Henri de Haguenau.

(1) *Bullet. du Comité de la langue, de l'hist. et des arts*, année 1856, p. 721.

ALBERT DE STRASBOURG, MOINE ARCHITECTE.

Il existe encore quelques livrets de compagnons tailleurs de pierre, datant du xv^e siècle, qui contiennent des préceptes et des règles de profession pour l'exercice d'un art dans lequel se résumaient alors les connaissances générales de l'architecture. Ces livrets (*Steinmetzbüchlein*) sont d'une rareté extrême ; le temps les a presque tous dévorés ; mais les savants, les amis de nos antiquités, en ont sauvé quelques-uns de la destruction. M. de Gullenband de Stuttgart en possédait un. L'architecte de la cour de Wurtemberg, M. de Thouret, avait réussi à en conquérir un autre dont il fit présent à Sulpice Boissérée. Il en existe sans doute d'autres encore dans les collections publiques ou particulières. Charles Heideloff a publié celui qui avait été rédigé, en 1486, par Mathias Rovizer, architecte du dôme de Ratisbonne (1).

Parmi ces livrets, il y en avait qui étaient rédigés en vers, afin de mieux graver l'enseignement qu'ils contenaient dans la mémoire des compagnons et d'arrêter en une formule sacramentelle et invariable les préceptes de l'art.

C'est dans ces livrets que nous a été conservé le souvenir d'un architecte éminent auquel la tradition des loges maçonniques (*Bauhütten*) de l'Allemagne attribue l'invention du style gothique, de l'art ogival. Aucun chroniqueur, aucun document historique certain ne fait mention de cet architecte. Son nom ne se trouve que dans les documents secrets, dans les papiers particuliers

(1) HEIDELOFF, *Bauhütte des Mittelalters*. p. 95.

des loges germaniques, et beaucoup plus encore dans leurs traditions orales.

L'on ne saurait admettre que l'imagination seule ait en le pouvoir d'accrediter dans la mémoire des associations ou confréries de tailleurs de pierre l'existence d'un maître qui aurait si profondément marqué sa trace dans l'histoire de l'art de construire. La légende peut agrandir les génies, surfaire leur influence sur l'esprit des hommes, exagérer leurs œuvres et leurs services, déplacer l'époque de leur apparition et de leur activité. Il est difficile qu'elle parvienne à les créer, à les inventer. Au fond de ces traditions vivaces, transmises avec autant de fidélité que de soin, cultivées avec une foi inébranlable, se trouve une vérité originelle, un fait initial certain. La marche du temps, l'ignorance, l'ardeur des rêveries, ont pu défigurer la vérité primitive, mais elles ont été impuissantes à forger des êtres, à donner la vie, à imprimer un nom à ce qui n'a jamais existé.

L'architecte inconnu aux historiens, mais authentique pour la tradition des corporations de métier du moyen-âge, c'est Albert de Strasbourg, *Albertus Argentinus*.

Il est ainsi nommé dans les livrets professionnels, dans les manuels géométraux des tailleurs de pierre. Selon ces documents, Albert de Strasbourg était un moine de l'ordre des bénédictins ; il était originaire de Strasbourg et professait la vie religieuse dans un monastère de cette ville ; son existence remonterait au XI^e siècle ; il aurait repris, en 1050, les travaux de la cathédrale abandonnés depuis la mort de l'évêque Werinhaire, arrivée en 1028 ; le pape alsacien Léon IX l'aurait préposé à ces travaux pendant un de ses voyages dans son pays natal.

Telle est la tradition des *Steinmetzbüchlein* et des tailleurs de pierre.

L'histoire répond que Strasbourg ne possédait pas d'abbaye bénédictine proprement dite ; que si *Albertus Argentinus* était un religieux, il n'a pu appartenir qu'à la communauté des frères de Sainte-Marie de la cathédrale, soumise à la règle de Saint-Chrodegang, et chez lesquels existaient depuis plusieurs siècles des écoles célèbres dans lesquelles on enseignait aussi l'architecture. Les travaux de la cathédrale furent, en effet, interrompus par la mort de l'évêque Werinhaire I, et s'il est vrai que Léon IX visita les travaux de cette église. en 1050, qu'il en approuva les plans (1) et qu'il favorisa le développement de l'œuvre par ses bulles d'indulgences, aucun document ne porte qu'il en confia la direction à Albert de Strasbourg. Il est aisé de comprendre que l'anachronisme qui fait vivre Albert sous Léon IX, en même temps qu'il en fait le maître d'Erwin, et l'indication erronée de l'ordre monastique auquel il a dû appartenir, se soient introduits dans une tradition aussi ancienne. De pareilles inexactitudes ne sauraient énerver la créance qui est due au fait essentiel de l'existence de cet artiste à une époque reculée de l'histoire de l'architecture religieuse.

La tradition des tailleurs de pierre voit dans Albert de Strasbourg l'inventeur du système ogival. Cette prétention n'a pas besoin d'être sérieusement réfutée. Personne n'a inventé l'art gothique. Il est sorti naturellement de l'art roman.

Quand la pesante arcade byzantine eut cessé de répondre à l'idée du beau et aux aspirations du sentiment religieux, l'art s'est transformé de lui-même et s'est

(1) GRANDIDIER, *Œuv. hist. inéd.* t. 181.

ouvert de nouvelles voies. Le style roman, essentiellement sacerdotal, a quelque chose de grave, d'austère, de sacramental, comme le dogme lui-même ; il excite par l'imposante morosité de ses masses, par la parcimonie et l'écrasement de ses jours, par les grandes ombres qu'il verse dans toutes les parties du sanctuaire, cette horreur sainte que devaient donner les temples du christianisme encore jeune. L'art ogival, au contraire, est radieux, expansif ; il cherche l'air, la lumière ; il aspire à s'exalter en voûtes loutaines et aériennes, à s'élancer dans le vide azuré par ses clochetons, ses pinacles, ses tourelles et ses flèches. Il aime la richesse et l'harmonie dans le tout, la grâce et l'élégance dans les détails. Son signe d'épanchement, son expression vitale, sa puissance éruptive, se placera dans son intelligence particulière et caractéristique des jours, des baies, des croisées et dans la hardiesse à dissimuler les moyens de sa statique merveilleuse. La première phase, la période d'adolescence du christianisme avait donc sa manifestation logique dans le style roman, comme l'âge de jeunesse et d'exaltation trouva la sienne, plus tard, dans le style ogival.

Ni l'effort individuel d'un artiste isolé, ni la puissance collective d'une école, n'ont pu déterminer la révolution qui fit succéder l'arc en ogive à l'arc en plein cintre. Cette révolution est issue de la force des choses, du fonds même de l'art chrétien, de la loi qui présidait à son développement historique. Il est, dès lors, évident qu'Albert de Strasbourg, pas plus que Robert de Luzarches, Libergier, Pierre de Montreuil, ou les premiers architectes inconnus de l'Ile-de-France, n'a été l'inventeur de la forme nouvelle qui se substituait à l'ancienne.

L'antériorité même que la France et l'Allemagne re-

vendiquent l'une contre l'autre dans la discussion des origines du style gothique est une question insoluble et mal posée. Les mêmes raisons qui font rejeter la prétention d'une invention individuelle doivent faire écarter la prétention d'une initiative nationale. Si la France présente plus tôt que l'Allemagne une riche série d'églises ogivales parfaites et vivement empreintes du sceau de l'art nouveau, il faut conclure de ce fait, non que cet art renouvelé, cette renaissance, se sont produits d'abord sur son territoire, mais seulement que le mouvement de transformation y a été plus énergique, plus intense, plus général. La loi de génération naturelle qui faisait sortir le style ogival du style roman s'est montrée partout et à la même heure ; mais le travail de manifestation, le spectacle des œuvres, a eu des caractères différents : vague, incertain, lent, et présentant des mélanges, dans les pays germaniques, où l'autorité se perdait en des diffusions infinies, au contraire, ferme, décidé, rapide et exclusif, dans les terres du domaine royal de France, où le pouvoir commençait son mouvement de concentration et d'unité et avait déjà acquis de la force. C'est en ce sens qu'il est vrai de dire que l'art ogival est un art français, parce que la France présente avant tous les autres pays une famille forte et ancienne de monuments gothiques complets, exempts du mélange et de la lutte des styles.

Ces observations admises, nous ne verrons plus en Albert de Strasbourg que ce qu'il fut en réalité, un sectateur ardent et intelligent de l'idée nouvelle, un de ces ouvriers passionnés de la transformation ogivale, comme toutes les contrées en eurent nécessairement à cette époque de rénovation artistique. Sa place n'est point, comme la crédulité tardive des tailleurs de pierre de la vallée du Rhin le voulait, au xi^e siècle, époque où ses

innovations supposées n'auraient aucun sens qui puisse être accepté par une saine critique, mais dans la première moitié du XIII^e siècle, où la révolution ogivale faisait sa grande et nécessaire explosion. Albert de Strasbourg fut le contemporain de ces maîtres hardis de France qui élevèrent la cathédrale d'Amiens, la Sainte-Chapelle, Saint-Nicaise de Reims, Notre-Dame de Paris, Chartres, Noyon, Laon, les églises de la Picardie, le chœur de Cambrai, etc. Son œuvre fut analogue à celle qu'accomplirent Robert de Luzarches, Thomas de Cormont, Pierre de Montreuil, Libergier, Jean de Chelles, Pierre de Corbie, Villard de Honnecourt et tant d'autres artistes de la même époque restés inconnus. Peut-être puisa-t-il une partie de son éducation professionnelle et les secrets de l'art chez l'un ou l'autre de ces maîtres illustres.

Comment, en face de ce nom alsacien, presque nouveau, inconnu hier, révélé seulement par la tradition des ouvriers tailleurs de pierre, l'esprit pourrait-il victorieusement se défendre d'une conjecture qui se présente pour ainsi dire d'elle-même? . . La nef de Notre-Dame de Strasbourg, qui était terminée vers 1270, et qui offre tant de caractères de l'art ogival français primitif, cette nef est l'œuvre d'un architecte anonyme. Aucun document, aucun souvenir, aucune tradition, n'est encore venu dévoiler le nom du maître puissant qui a dessiné les piliers, les galeries, les croisées et les voûtes de ce vaisseau où la grâce le dispute à la majesté. Pas de nom à cette œuvre qu'Erwin trouvait digne de la façade que son génie méditait ! Pas un souvenir sur ce monument que l'enthousiasme religieux a seul pu faire sortir de terre en un demi-siècle ! Cela est étrange et fait rêver . . . Est-ce que l'humble et mystérieuse confrérie des tailleurs de pierre de Notre-Dame de Stras-

bourg aurait volontairement dérobé à l'œil de l'histoire le nom du constructeur de la nef de notre cathédrale, et se serait contenté de le cacher dans les livrets ésotériques, secrets, qui étaient donnés, sous la foi et le sceau d'un silence inviolable, aux membres de l'association ?

Bien que l'enseignement des maîtres de l'architecture ogivale reposât sur des principes scientifiques que l'art moderne respecte encore et qui n'ont peut-être pas été dépassés, l'admiration de leurs disciples jointe au sentiment de la possession privilégiée des règles d'un art considéré comme secret et sacré, le revêtit d'une teinte religieuse et l'enveloppa de voiles mystiques. L'enseignement d'Albert de Strasbourg nous est parvenu sous cette forme cabalistique à travers les livrets des tailleurs de pierre.

Dieu est la source de l'art religieux par excellence, de l'architecture. La beauté, la puissance, la majesté, l'harmonie des conceptions de cet art dérivent de la vertu et de la combinaison des nombres saints. La science des nombres harmoniques forme une géométrie sacrée, une mathématique divine, qui gouverne l'architecture, comme toute la création. Pythagore, Platon, Herinès Trismégiste en avaient découvert les lois. — La croix de l'église est déduite de la figure par laquelle Euclide construit le triangle équilatéral. Ce triangle est le générateur de l'ogive. Les nombres trois, cinq, sept, dix, douze, dominant dans les diverses parties de l'édifice sacré ; leur application n'est point arbitraire ou conventionnelle, mais imposée par la vérité religieuse et les lois de la nature. Le nombre trois représente la sainte Trinité ; cinq est le nombre des doigts de la main humaine, le plus parfait instrument de la création ; sept, celui des planètes de l'ancienne astronomie, des jours consacrés à l'œuvre de la création du monde, des sacre-

ments, des dons du Saint-Esprit ; dix est le nombre parfait ; douze, celui des signes du zodiaque, des mois de l'année, des apôtres, etc.

Le cercle, symbole antique de l'unité de Dieu et de son éternité, qui contient à la fois la force et la solidité, est l'instrument le plus puissant de l'architecture positive. Combiné avec le carré, emblème de l'inébranlable, de l'immuable, Albert en dérive l'octogone qu'il prit pour principe fondamental du style et de l'art de bâtir. Son système se fondait sur les propriétés intrinsèques, sur les vertus qu'il attribuait au nombre huit, qui fut toujours considéré par les philosophes comme le nombre par excellence. Huit est, en effet, le double du nombre divin quatre ; quatre est la *signature de Dieu* dans le monde visible, le tétragramme saint qui figure le nom de Dieu dans presque toutes les langues, le nombre des évangélistes, celui des saisons, celui des cotés du carré qui symbolise Dieu dans l'Écriture sainte.

Le triangle rectangle et le triangle isocèle sont la moitié du carré. Le triangle équilatéral engendre l'hexagone ; un point au milieu produit le nombre sacré sept.

A ces idées fondamentales correspondaient des applications pratiques. Quand les cotés du chœur sont engendrés par l'octogone, le nombre huit se reproduira dans toutes les parties de l'église ; elle comptera huit travées, huit piliers ; avec l'hexagone, le nombre régulateur sera six, avec le pentagone, cinq, avec le dodécagone, douze ; si la terminale du chœur offre trois pans, les fenêtres présenteront trois divisions verticales et trois divisions horizontales ; il en sera de même pour les autres figures et nombres.

Les parties inférieures du temple dérivent du carré et se subdivisent en octogones ; les parties supérieures,

dominées dans le triangle mystique, se raréfient en hexagones, en dodécagones.

L'extérieur du monument a aussi ses proportions sacrées. La largeur principale doit être égale à la hauteur; l'élévation des bas-côtés ne doit pas dépasser les deux einquièmes de la largeur totale de l'église; la largeur de la nef centrale est dans le rapport de deux à sept avec sa hanteur, et eelle des nefs latérales dans le rapport du tiers.

Tout, l'ensemble comme les détails, se multiplie ainsi par des nombres mystérieux et harmoniques: les croisées, les colonnes, les piliers, les arcades, les chapelles, les autels, les portes, etc.

J'ai essayé de donner une idée de la doctrine d'Albert de Strasbourg, telle que nous l'ont transmise les traditions des ouvriers tailleurs de pierre. Ce qu'elle présente de singulier, de cabalistique, provient des déformations qu'elle a subies dans eette transmission. Qu'Albert ait eu eroyance aux vertus mystiques des nombres réputés sacrés, on ne peut pas beaucoup s'en étonner; mais on doit admettre aussi que ses leçons, en passant à travers les.crédulités et les superstitions des assoeiations d'ouvriers ou du compagnonnage des anciens temps, ont beaucoup perdu de leur pureté artistique et ont contracté le caractère d'un formalisme symbolique qui n'est plus failement intelligible pour nous. Il est juste aussi de croire que ces formules absolues couvraient une méthode abrégative pour enseigner les figures et les proportions arehiteetoniques, et que leur tour mystique et transeendental n'avait d'autre but que de dérober à la connaissance du vulgaire, des profanes, les préceptes et les règles de l'art.

Albert de Strasbourg ne nous est connu que par la légende et la tradition. Mais la légende et la tradition

sont ici les miroirs fidèles, les réflecteurs de la vérité historique. Albert fut un des premiers architectes qui réunirent en corps de doctrine les notions sacerdotales sur l'architecture, et les transportèrent du domaine sacré des loges religieuses des monastères dans le domaine laïque des associations bourgeoises. Si cet artiste a une couleur légendaire, ce n'est pas que l'imagination l'ait rêvé, inventé ; c'est parce que les corporations de métier, avides du charme qui s'attache au mystère, avaient un penchant naturel et croyaient avoir un plus grand intérêt à le cacher dans le secret de la tradition orale qui ne se communiquait qu'aux initiés.

Heideloff a émis l'idée (1) qu'Albert de Strasbourg pourrait bien couvrir le personnage d'Albert le Grand, pendant le séjour qu'il fit à Strasbourg. Cette hypothèse ne repose absolument sur rien. Selon le même auteur, Albert de Strasbourg aurait appliqué ses principes architectoniques à la cathédrale naissante de Cologne, et cette supposition aurait été faite par plusieurs écrivains qui ont traité de l'origine de ce monument. Je ne vois pas non plus sur quelles vraisemblances cette supposition pourrait se fonder. Il ne faut pas, sur les choses déjà incertaines, encore épaissir l'obscurité.

VOLMAR, FRÈRE CONVERS DE L'ORDRE DES FRÈRES PRÊCHEURS, ARCHITECTE A COLMAR.

Il me faut obéir à la limitation sévère que je me suis imposée dans ces notices biographiques, pour ne pas céder à la séduction qui s'offre de parler d'un des établissements les plus fameux de l'Allemagne catholique.

(1) HEIDELOFF, *Bauhütte des Mittelalters*, p. 15.

Le couvent des dominicaines de Colmar, connu sous le nom de Saint-Jean ou des Unterlinden, a joué, dans l'histoire des idées chrétiennes, un rôle qui lui assigne une place extraordinaire. Il fut, dans le moyen-âge, le siège d'une vie religieuse passionnée à l'excès, le théâtre d'une exaltation mystique, contagieuse et persévérante, qui atteignit, à des degrés divers, presque toutes les femmes que ce monastère reçut dans son atmosphère échauffée de toutes les ardeurs de l'extase, imprégnée de toutes les douceurs malades de l'ascétisme et de la contemplation. Les auteurs qui ont écrit sur la mystique chrétienne (1) nous ont fait connaître avec détail les visions célestes, les communications surnaturelles, les épanchements divins, les hallucinations saintes, dont fut remplie l'existence des tendres convulsionnaires des Unterlinden, au xiv^e et au xv^e siècles. Le cadre de ce travail me permet de rappeler ce que furent les Unterlinden, mais il m'interdit de m'arrêter au récit et à l'exposition de son histoire intérieure. Je n'ai le droit de parler que de son histoire extérieure et monumentale.

Ce monastère fut fondé, en 1232, par deux pieuses veuves, Agnès de Herenckheim et Agnès de Mittelheim (2), dans un faubourg de Colmar, au lieu dit *Unter den Linden* (*sub tiliis*). Bientôt après, il fut transféré hors de la ville, à un endroit appelé *Uf Mühlen*, et où existait une chapelle consacrée à saint Jean-Baptiste,

(1) PEZ, *Biblioth. ascetic.* VIII. p. 1 à 400. — P. F. STEIL, *Geistl. Lustgart. des Prediger-Ordens.* — G. EPP, *De illustr. vir. ac sanctimon. ordin. predical.* — D. PITRA, *Lettre au P. Lacordaire.* — GOERRES, *Christl. Mystik.* I. 292. — BUSSIERRE, *Fleurs dominicaines ou les mystiques d'Unterlinden.* — CATHERINE DE GEMSWELER, *Lebensbeschr. der ersten Schwestern zu Untertinden*, trad. par L. Clarus. Ratisb. 1863.

(2) *Annal. et chron. des domin. de Colmar*, édit. 1854. p. 11.

qui devint le patron du couvent. A la suite d'une apparition dans laquelle ce saint les exhorta à abandonner *Uf Mühlen* et à s'établir dans les murs de Colmar, les premières religieuses rentrèrent à *Unter den Linden*, en 1252 (1), et passèrent, en 1257, sous la règle de saint Dominique. On éleva alors les bâtiments du monastère et l'église. Le chœur de l'église, aujourd'hui convertie en musée, était terminé en 1269 (2).

Les quatre bâtiments formant le quadrilatère actuel du monastère étaient achevés en 1289, à l'exception, peut-être, de la partie qui longe l'église et qui paraît un peu postérieure.

Le cloître qui règne à l'intérieur, sous les bâtiments du quadrilatère, est le plus beau et le plus complet que nous ait légué l'ancienne architecture religieuse de l'Alsace. L'Allemagne, qui en a de plus grandioses, n'en a peut-être point qui l'emporte sur celui des *Unterlinden*, pour la grâce des proportions et l'harmonie de l'ensemble, comme on peut en juger, après l'intelligente restauration qui en a été faite, de 1855 à 1858, par l'architecte Charles Geiger, sous la direction du bibliothécaire Hugot, et grâce à la munificence de M. Hartmann, ancien pair de France. Une série de cinquante-quatre arcades, divisées par une mince colonnette portant deux ogives élégantes au sommet desquelles s'inscrit une rosace quadrilobée, forme le pourtour du cloître. A côté de la baie de sortie donnant sur le préau, on remarque une travée double, richement dessinée, qui contient deux ogives maitresses enfermant chacune deux petites ogives jumelles, et trois roses, dont deux trilobées, et l'autre, celle du sommet, à six lobes. Cette

(1) LIBLIN, *Chron. de Colmar*, p. 46.

(2) *Curiosités d'Alsace*, I. 99.

somptueuse travée décore un lavabo ou une piscine de lavage dont toute l'organisation et les détails sont encore visibles. Plusieurs couvents de Bourgogne en avaient d'analogues. On ne peut rien voir de plus délicieux, rien qui reporte aussi vivement l'imagination dans les souvenirs et les rêveries du passé, que cette admirable galerie monastique, si correcte de style, si pure de dessin, si nette de travail et d'exécution. Cependant, c'est à peine si les étrangers qui visitent Colmar apprennent que ce monument existe, et, ce qui est plus inexusable, la plupart des habitants de la ville ne le connaissent que de nom.

Les titres et documents qui existent dans le fonds bien appauvri des archives des Unterlinden ne nous ont point transmis l'histoire des constructions faites dans ce monastère. Qui a bâti le chœur, l'église, les bâtiments conventuels ? Des architectes inconnus. Mais le livre des anniversaires des Unterlinden (1) nous a conservé le nom de l'artiste excellent qui a dessiné et bâti le cloître. Il se nommait Volmar et était frère convers de l'ordre des dominicains. Voici la mention qui se trouve dans ce document : « *III nonis maii, frater Volmarus, congregatus, lapicida, qui claustrum nostrum construxit.* » Il ne nous est naturellement parvenu aucun détail sur sa personne ; mais je crois qu'on peut le rattacher avec toute vraisemblance à la maison des frères prêcheurs de Colmar. Ces religieux ont fondé leur monastère de Colmar en 1261. En cette année-là, ils posèrent les fondations du chœur de l'église (2), et ils vinrent installer définitivement une communauté en 1278, et prendre,

(1) *Liber annivers. soror. sub tiliâ*, mss. parchem. 4^e, de la biblioth. de Colmar.

(2) *Annal. et chron. des dominic.* édit. 1854, p. 23.

cette année-là aussi, la direction spirituelle des sœurs des Unterlinden. Le frère convers Volmar était un de ces artistes laïques, qui, sous l'influence des mœurs de l'époque, s'agrégeaient à des instituts monastiques pour diriger leurs travaux d'architecture, de même que d'autres artisans s'y agrégeaient pour remplir toutes sortes d'offices et effectuer des travaux. Les dominicains eurent particulièrement besoin du concours des artistes dans la seconde moitié du XIII^e siècle, qui fut leur grande période d'organisation et de construction. Le frère Volmar dirigea peut-être la construction de l'église et des premiers bâtiments conventuels des dominicains de Colmar, et c'est pendant qu'il éleva ces édifices, ou après les avoir achevés, qu'il construisit pour les sœurs de Saint-Jean le cloître des Unterlinden. Cette conjecture me paraît tout-à-fait acceptable. Si elle est fondée, nous aurions trouvé du même coup l'architecte de la galerie des Unterlinden et celui de l'église des dominicains. Il ne faut point s'arrêter au silence que le nécrologe des Unterlinden garde sur ce sujet ; en honorant par un anniversaire la mémoire de l'architecte de leur cloître, les dominicaines n'avaient à rappeler que le fait qui motivait leur acte de pieuse gratitude. L'expression restreinte de *lapicida* (sculpteur de pierre) n'est pas non plus exclusive des qualités générales de l'architecte, et ce qui le prouve, c'est la mention même que j'emprunte au *Livre des anniversaires*, où il est dit que le sculpteur de pierre Volmar a construit le cloître des Unterlinden. Les *lapicidæ* étaient donc quelquefois architectes, et le titre de leur profession spéciale pouvait couvrir une profession plus générale, plus étendue. Au moyen-âge, et même plus tard, les professions artistiques n'étaient pas aussi distinctement séparées qu'elles l'ont été depuis. Beaucoup d'artistes ont excellé dans diverses di-

rections du domaine de la forme ; Albert Durer était orfèvre, graveur, peintre et sculpteur ; Michel Ange, peintre, statuaire et architecte ; notre Daniel Speckle, brodeur en soie, graveur, ingénieur militaire, architecte civil ; et cet étonnant Benvenuto Cellini, le plus encyclopédique des ouvriers, ne fut-il pas attaqué d'une furie universelle pour tous les arts, pour toutes les industries, joueur d'instruments, dessinateur, orfèvre, armurier, nielleur, ingénieur, émailleur, constructeur de machines, statuaire, fabricant de poudre, fondeur, etc.

Je dois dire un mot d'une supposition faite par M. Hugot, autrefois bibliothécaire de la ville de Colmar. Frappé du caractère énergiquement byzantin de deux fenêtrages ouverts derrière la piscine gothique, dans le mur de l'aile occidentale des Unterlinden, Hugot a pensé (1) que ces fenêtres à double baie étaient un vestige de la maison que les fondatrices possédaient avant l'établissement de ce monastère, et que cette maison remontait au xii^e siècle. Selon lui, Agnès de Hereuckheim et sa compagne auraient établi leur couvent dans cette maison dont quelques parties auraient été conservées dans les constructions nouvelles. Je ne crois pas cette supposition fondée. Nos chroniques rapportent à la vérité que les deux pieuses veuves possédaient une cour au lieu appelé les Unterlinden. Mais une cour, c'est-à-dire un établissement rural, ne comportait pas le style d'architecture dont les restes ont été signalés par Hugot. Ce n'est pas au xii^e siècle, à l'extrémité de Colmar naissant, qu'on aurait trouvé une ferme germanique offrant des baies qui portent sur deux colonnettes accouplées, à socles et à chapiteaux ornementés. La

(1) HUGOT, *Livret indic. du Musée de Colmar*, p. 6.

conjecture d'un manoir agricole transformé en monastère me semble une rêverie. N'est-il pas plus naturel d'admettre que les parties byzantines des Unterlinden, si restreintes d'ailleurs, sont le témoignage des premières édifications essayées en 1232 ou même plus tard ? Leur style ne dément nullement cette hypothèse. On sait que l'influence de l'école romane se prolongea encore longtemps en Alsace et sur les bords du Rhin, après qu'elle avait cessé en France. Chez nous, dans l'Anstrasia, sur cette terre si profondément marquée de l'esprit frank, mérovingien et carolingien, il y a toujours en un retardement notable dans la marche et le développement de l'art. Au XIII^e siècle, l'Alsace élevait encore des constructions byzantines, comme en plein XVI^e siècle elle créait encore des édifices marqués du style ogival. La révolution gothique y fut différée, comme la renaissance y fut tardive.

LE MOINE ANONYME DES DOMINICAINS DE COLMAR, CARTOGRAPHE.

L'auteur principal des *Annales des dominicains de Colmar* est resté inconnu. J'ai démontré ailleurs (1) que c'est par suite d'une erreur qu'on le nomme quelquefois *Frère Jean de Colmar*. Le chroniqueur colmarien était vraisemblablement un moine suisse ou alsacien, qui a d'abord appartenu à la maison des dominicains de Bâle, et qui a passé dans le monastère de Colmar, en 1277, époque où les frères prêcheurs y établirent définitive-

(1) *Annales et chron. des dominicains de Colmar*, publiées en 1854, p. xi.

ment un essaim de leur ordre. Nous savons de lui-même qu'il était né en 1221 et qu'il fit sa profession monastique en 1238. On le trouve encore en vie en 1279; postérieurement à cette date, on n'a plus aucune trace certaine de sa personne; mais, selon toute apparence, il vécut encore plusieurs années.

L'annaliste de Colmar a souvent passé pour le plus ancien cartographe connu de l'Occident. Cette prétention a cessé d'être soutenable. Quant aux représentations cosmographiques du moyen-âge, on les croyait à peu près toutes perdues ou détruites. Robertson, à la fin du siècle dernier, regardait la mappemonde de la bibliothèque de Sainte-Geneviève, exécutée sous le règne de Charles V, comme la plus ancienne carte du moyen-âge; il y a cinquante ans, Conrad Mannert considérait les cartes de Marino Sanuto, dressées vers 1320, comme les plus vieux monuments de l'art cartographique. De précieuses découvertes faites depuis ont rendu à la lumière un nombre assez notable de monuments géographiques exécutés pendant le moyen-âge. Libri a trouvé une mappemonde dans un manuscrit d'Orose du VIII^e siècle; la bibliothèque de Turin en a une de la même époque; celle de Madrid en a une du IX^e; le X^e en fournit onze; le XI^e six, parmi lesquelles on signale celles de la bibliothèque de Dijon et de la bibliothèque Cottonienne. Dans le XII^e siècle, l'on connaît deux planisphères d'Honoré d'Autun, deux autres planisphères du *Liber Guidonis*, une mappemonde de la Laureuziane de Florence, et celle du chanoine Henri de Mayence, dressée pour l'empereur Henri V et qui est conservée dans le musée Romanzow à Saint-Petersbourg.

Quoiqu'on en ait dit, les Arabes n'étaient pas plus versés dans l'art qui a pour objet la représentation graphique de la terre, que les peuples de l'Occident. Les

cartes qu'on trouve d'eux dans quelques manuscrits sont conçues et dessinées avec la plus grossière barbarie. Un seul travail arabe paraît avoir été exceptionnellement distingué, c'est le globe terrestre en argent que le géographe Edrisi construisit, au XII^e siècle, pour le roi Roger de Sicile. Ce globe, au dire des anciens chroniqueurs, était du poids de 800 marcs ; mais, selon M. Amédée Jaubert, l'œuvre d'Edrisi n'aurait consisté qu'en un grand cercle métallique où étaient tracées les contrées alors connues.

Aujourd'hui, les diverses bibliothèques européennes possèdent une quinzaine de mappemondes provenant du XIII^e siècle et une trentaine du siècle suivant. Parmi les représentations cosmographiques du XIII^e siècle, la mappemonde exécutée par un dominicain qui a vécu dans le monastère de Colmar, a toujours excité un très-grand intérêt, et cet intérêt était d'autant plus vif qu'on avait l'indication écrite d'un ouvrage considérable, développé en douze peaux de parchemin, et qu'on croyait le monument absolument perdu.

Le dominicain de Colmar dit à l'année 1265 : « *Mappam mundi descripsi in pelles duodecim pergameni* (1). » — « J'ai dessiné (ou transcrit) une mappemonde sur « douze peaux de parchemin. » En 1265, le moine cartographe n'était pas encore à Colmar. Le travail dont il parle fut donc entrepris dans un autre monastère, selon toute apparence à Bâle. En 1279, quatorze ans après, il corrigea ou compléta son travail « *mappam mundi* (2) « *correxì* », dit-il. Il acheva ces corrections au mois de juillet (*circa Margretæ*). Le texte des *Annales* n'indique pas que le travail de correction ait été fait à Colmar ;

(1) *Annal. et chron. des dominic. de Colmar*, édit. 1854, p. 26.

(2) *Idem*, p. 88.

mais, comme on admet généralement que le rédacteur de ce document historique est venu après 1277 se fixer dans le monastère de Colmar, et comme ce document lui-même a reçu et gardé le nom d'*Annales des dominicains de Colmar*, on en induit très-naturellement que les événements postérieurs à l'année 1277 ont été consignés dans l'ouvrage du dominicain pendant le séjour monastique de celui-ci à Colmar.

Abstraction faite des deux passages cités, l'on ne possède aucun détail écrit sur le travail de cartographie que fit le moine de Colmar. Nous avons mieux que des détails, nous avons sa carte elle-même.

Couiad Mannert, qui réédita, en 1824, à Leipzig, d'après les ordres de l'académie royale de Munich, la Table de Peutinger dont l'original était dans la bibliothèque impériale de Vienne, émettait la conjecture que cette mappemonde pourrait bien être le travail du moine colmarien. La raison principale qu'il donnait de cette identité probable était la particularité caractéristique que le monument de Vienne devait se composer de douze feuilles, ce qui répondait exactement aux *duodecim pellen pergameni* du dominicain. Cependant l'opinion de Mannert était présentée avec tant de timidité et de réserve, qu'elle passa à peu près inaperçue. La préface de la *Tabula itineraria Peutingeriana, denuò cum Vindebonensi collata*, éditée en 1824, par Mannert, n'éveilla chez personne l'idée d'approfondir le soupçon du géographe allemand. M. de Santarem (1) y attachait si peu d'importance qu'il écrivait en 1849 : « La mappemonde » que le moine, auteur des annales de Colmar, annonce » avoir lui-même dessinée, en 1265, sur douze feuilles

(1) SANTAREM, *Essai sur l'hist. de la cosmogr. et de la cartograph. du moyen-âge*, I. 191.

« de parchemin, ne nous est pas parvenue, et il ne nous en reste que cette simple mention. »

Mone a un peu ravivé l'hypothèse de Mannert, mais seulement en passant et sans y insister. Il pensait que la mappemonde de 1265 était ce que nous avons depuis appelé la Table de Peutinger, *Tabula Peutingeriana* (1), c'est-à-dire la carte de l'empire romain copiée d'après un exemplaire de la carte itinéraire dressée sous l'empereur Théodose.

Aujourd'hui, le doute n'est plus possible. Mannert avait deviné juste; Mone émettait une affirmation exacte. La mappemonde du moine de Colmar est, en effet, le monument auquel l'histoire géographique a donné le nom de Table de Peutinger. C'est ce que M. Ernest Desjardins a démontré tout récemment dans son beau travail sur la *Table de Peutinger*, travail aussi remarquable par la science géographique que par la splendide exécution des représentations cosmographiques.

Les vicissitudes de la mappemonde de Colmar ne sont pas encore définitivement éclaircies. Aux yeux de beaucoup d'érudits, la *Table de Peutinger* passait pour un monument du temps des derniers empereurs romains; Beatus Rhenanus le disait formellement (2); d'autres savants en plaçaient l'origine à Constantinople, sur la fin du IV^e ou au milieu du V^e siècle. Ce qui est avéré, c'est que la mappemonde dite de *Peutinger* a été découverte par le poète Conrad Celtes, sur la fin du XV^e siècle. Mais l'on ne s'accorde point sur le lieu où la découverte fut faite. Les uns veulent que ce soit à Worms, les autres à Spire, d'autres encore dans l'abbaye de béné-

(1) MONE, *Quellensamml.* III. 97, note ***.

(2) RHENANUS, *Rer. Germanic. Libri* III. édit. 1693, p. 140.

dictins de Tegernsée. Conrad Celtes doit l'avoir empruntée aux religieux de cette maison et oublié de la leur restituer.

Beatus Rhenanus, qui fut un des amis de Peutinger, et qui a vu la carte de Colmar entre ses mains à Augsbourg, n'indique point le lieu où elle fut retrouvée; il se borne à dire que Celtes la découvrit dans quelque bibliothèque « *A Celte in quadam bibliothecâ repertam, plane veterem* ». Comment avait-elle passé du monastère de Colmar dans celui de Tegernsée ou dans quelque autre établissement de Worms ou de Spire? C'est ce qu'il est impossible de dire, mais on peut le comprendre, si l'on se reporte à l'usage où furent, lors de la renaissance des études, les communautés religieuses, de se communiquer les documents qu'elles possédaient sur les sciences profanes et sacrées.

Quoiqu'il en soit, Celtes légua le monument, vers 1507, à Conrad Peutinger, ainsi que le constate une mention du catalogue de la bibliothèque de Peutinger, mention rédigée par lui « *charta longa a Celte nobis testamento legata* », dit-il. Peutinger, qui s'était chargé, en sa double qualité d'érudit et de protecteur des lettres, de mettre en lumière ce précieux document géographique, n'en fit rien. Il le conserva pendant quarante ans, sans le publier. Deux premiers fragments n'en parurent qu'en 1591, à Venise, par les soins de l'Allemand Marc Welser.

L'on ignore, jusqu'en 1714, ce que cette carte était devenue, lorsqu'elle fut retrouvée parmi les manuscrits de l'ancienne bibliothèque de Conrad Peutinger. Le prince Eugène l'acheta d'un libraire et en fit présent à la bibliothèque impériale (*Hofbibliothek*) de Vienne, où elle se trouve encore aujourd'hui.

François-Christophe de Scheyb l'a publiée pour la pre-

mière fois en 1753, dans la grandeur et avec la physionomie de l'original, en douze segments, division purement arbitraire, car le monument, tel qu'il existe, n'est composé que de onze feuilles de parchemin. La douzième, qui devait représenter la partie occidentale de l'empire romain (l'Espagne, une portion de l'Angleterre et la Mauritanie) n'a pas été retrouvée, mais M. Desjardins estime qu'elle a dû manquer déjà à l'époque où le moine de Colmar acheva sa copie, car une ligne verticale a été tracée anciennement à l'occident, et cette ligne ferme le cadre de la carte de ce côté (1).

L'édition de Scheyb, incorrecte et infidèle, accompagnée d'un texte explicatif des plus médiocres, cotée d'ailleurs à un prix excessif, n'eut aucun succès. Elle fut une mauvaise spéculation de librairie, en même temps qu'un pauvre travail scientifique. Le libraire se ruina, et les cuivres, si dispendieusement gravés en 1753, se perdirent entre les mains de brocanteurs.

Le hasard les fit réapparaître au commencement de notre siècle. Achetés par l'académie de Munich, ils devaient, après avoir subi les corrections nécessaires, servir à une nouvelle édition de la *Table de Peutinger*. Un professeur de Laybach, Wodnick, avait déjà soumis les cuivres de Scheyb à une première rectification. On profita de son travail. Frédéric Thiersch et Conrad Mannert, l'auteur de l'ouvrage *Geographie der Griechen und Römer*, furent chargés de compléter la révision des planches, et Frédéric Bartsch leur fut adjoint pour exécuter les corrections sur les cuivres. Les trois savants produisirent l'édition de 1824, édition fantive, entachée d'omissions nombreuses, inexacte dans le texte et même

(1) DESJARDINS, *La Table de Peutinger*, p. 1.

dépourvue de la connaissance intime et spéciale du monument.

Il était réservé à la France, à laquelle on conteste si souvent avec tant de légèreté et d'injustice le savoir sérieux, la patiente érudition et la pénétration scientifique, de donner une édition raisonnée, magnifique, définitive, d'un monument dont l'Allemagne avait tiré un si pauvre parti. Cette édition, que la guerre est venue interrompre, et qui sera prochainement achevée, est l'œuvre de M. Ernest Desjardins (1).

L'intérêt qui s'attache au monument sorti des mains du moine de Colmar, au XIII^e siècle, me porte à donner, d'après M. Desjardins, la description de la carte originale dans l'état où elle se trouve actuellement à Vienne.

Le dominicain de Colmar n'a pas composé cette carte ; il l'a copiée sur un document ancien. Elle se compose d'onze feuilles de parchemin dont la hauteur commune est de 34 centimètres sur une largeur variable de 59 à 65 centimètres. Sa longueur totale est de 6 mètres 82 centimètres. Cette disposition matérielle, qui exagère le dessin dans le sens de l'est à l'ouest, et qui le resserre à l'excès dans le sens du nord au sud, a fait penser à quelques critiques que cette carte était une représentation routière des voies publiques de l'empire romain. Mannert et M. Desjardins lui-même supposent que cette disposition reproduit l'*Orbis pictus* qui figurait sous le portique d'Agrippa à Rome.

La *Table* de Vienne ne représente pas seulement l'empire romain, mais encore le monde barbare, avec des

(1) ERN. DESJARDINS, *La Table de Peutinger d'après l'original conservé à Vienne, avec une Introduction* (non encore parue), *un texte explicatif et planches coloriées*. Paris, Hachette, 1869-187... grand in-8°.

noms de peuples et de régions. Les eaux entourent de leurs bandes longitudinales et verticales l'univers qui s'étend en Orient jusqu'aux bouches du Gange, tandis qu'il finit en Asie aux régions occidentales et en Afrique aux régions septentrionales. En Europe, le terme extrême est le Weser au nord, avec les peuples sarmatiques des monts Carpathes.

Le moine de Colmar, se conformant, sans aucun doute, au modèle qu'il avait sous les yeux, a colorié sa carte. Son système d'enluminure, reproduit fidèlement et avec beaucoup de bonheur par M. Desjardins, est très-expressif. Les couleurs employées sont au nombre de six : les contours des terres et les indications écrites sont, en général, figurés par le noir ; les tracés des routes, quelques détails des vignettes, quelques montagnes et certaines désignations générales de nations et de pays, sont en rouge ; beaucoup de chaînes de montagnes sont représentées avec une teinte rosée et quelquefois en jaune clair ; leurs silhouettes sont assez variées et affectent, selon la nature des ramifications orographiques, tantôt la forme aigüe et rocheuse, tantôt la forme arrondie (*Ballons*), comme on le voit dans la représentation de la Forêt Noire, *Silva Marciana*, au haut du segment II. Les eaux océaniques, qui limitent tous les segments au nord et au sud, les mers intérieures et les fleuves, sont colorés en vert. Le jaune est employé à caractériser de petits édifices, à toits rouges et aigus, présentant la forme de deux guérites accouplées ; ces édifices signalent les localités importantes. Les stations thermales, et ce détail est décisif pour attester l'origine romaine du document primitif, sont figurées par des peintures beaucoup plus développées au milieu desquelles se dessine par un carré bleu la piscine de baignation. Enfin, trois vignettes plus considérables,

accostées de figures allégoriques, indiquent les trois capitales du monde sous les fils de Constantin : Rome, Constantinople et Antioche. Le cartographe a employé toutes les ressources de sa palette dans ces trois illustrations principales, qui tout en participant du système iconographique du moyen-âge sont cependant empreintes de l'esprit de l'antiquité païenne.

Une particularité qui donne au monument de Vienne une saveur tout alsatique, et qui vient témoigner irrésistiblement de son origine dans un monastère du Haut-Rhin, c'est l'affection avec laquelle le pauvre moine a signalé sur sa carte le pays où il était né. Sa main inhabile s'est efforcée de dessiner des arbres d'essences variées pour figurer les deux chaînes boisées qu'il voyait sans doute des fenêtres de son couvent, et il n'a fait cet effort que pour le pays qui se déployait sous ses yeux. La Forêt Noire et la Forêt des Vosges (*Silva Marciana* et *Silva Vosagus*) sont représentées par une longue file d'arbres couronnant naïvement la chaîne jumelle qui enserre la vallée du Rhin.

La calligraphie employée par le dominicain n'a pas un caractère absolu. Elle présente un mélange de lettres lombardes et de lettres usitées au XIII^e siècle, c'est-à-dire un élément emprunté au manuscrit ancien et un élément fourni par la puissance de l'habitude.

On peut se demander maintenant ce que le nom de Peutinger signifie encore sur cette carte, et s'il ne serait pas plus juste de lui restituer le titre de *Carte du dominicain de Colmar*, puisque c'est lui qui en est l'auteur, ou au moins le reproducteur ?

Les savants sont sujets à d'étranges distractions. Daunou n'a pas pu se faire à l'idée qu'un moine d'Alsace eût dessiné, au XIII^e siècle, une mappemonde. Il a placé le moine cartographe des dominicains de Colmar à Cal-

mar, en Suède (1). Colmar, en France, lui a paru une localité historiquement impossible ; Calmar, en Scandinavie, avait meilleur air et lui a semblé bien plus naturel encore, que cette ville n'ait point eu de dominicains. Cependant Urstitius (2), où Daunou a lu le passage qui lui a fourni son observation, est fort correct. On ne devait pas se tromper si grièvement.

CONRAD, MOINE FRANCISCAIN, ARCHITECTE A STRASBOURG.

Les frères mineurs ou franciscains s'établirent à Strasbourg en 1230, quatre ans après la mort de saint François d'Assise, le fondateur de leur ordre. Ils bâtirent leur monastère entre le Fossé des Tanneurs (*Rindshüter Graben*) et la grande place qui porta leur nom (*Barfüsserplatz*) et qui est devenue la place Kléber. Ce couvent fut entièrement démoli après la réforme.

A l'histoire de cet établissement religieux se rattache le souvenir d'un architecte alsacien. Un des frères du monastère, Conrad, éleva le chœur de son église, en 1281. Il l'acheva en deux années (3), grâce au concours qu'il trouva dans la bourgeoisie.

C'est à tort que Strobel (4) a placé cet artiste au XIV^e siècle.

Conrad est le premier moine franciscain que nous

(1) DAUNOU, *Cours d'étud. historiq.* II, 389.

(2) URSTITIUS, *Scriptor. histor. german.* II^e part. p. 8.

(3) KÖNIGSHOVEN, *Chronick*, éd. Schilter, p. 280 : « *Do men zelte MCCLXXXI ior, do ving bruder Conrot den Kor ane an der selben Kirche zu buwende mit erber lute helfe un vollbrohte in in zweigen iore.* »

(4) STROBEL, *Vaterl. Gesch. des Elsass.* II. 333.

rencontrons parmi les architectes alsaciens du XIII^e siècle. Nous en rencontrerons encore quelques uns plus tard, de même que des augustins. Les ordres mendiants s'occupèrent beaucoup d'architecture. La règle de pauvreté absolue qui dominait leur institut les porta naturellement à exécuter eux mêmes les travaux d'édification de leurs maisons et de leurs églises. Il se forma parmi eux une association de moines constructeurs, et Strasbourg devint le siège d'une ou de plusieurs de leurs écoles d'architecture. Wimpheling, qui écrivait déjà dans la seconde moitié du XV^e siècle, nous a conservé le souvenir de ces écoles (1), néanmoins sans nous laisser aucun détail sur l'enseignement qu'elles donnaient et sans indiquer les monastères qui les contenaient ; de sorte que nous ignorons si elles étaient établies à la fois chez les dominicains, les franciscains et les carmes ou seulement chez les uns ou les autres de ces religieux.

D'après le texte de Wimpheling dans l'édition latine de sa *Cis-Rhenum Germania*, on est porté à admettre que plusieurs monastères des ordres mendiants à Strasbourg ont possédé une école d'architecture. Il s'exprime, en effet, ainsi : . . . « *Fratrum mendicantium gymnasiis architectonicis* ». Ce passage ne laisse aucun doute sur l'existence de ces écoles artistiques, et je n'ai pas hésité à suivre dans cette interprétation l'opinion de Strobel (2) et de M. l'abbé Straub (3). Cependant le texte allemand du même ouvrage, donné par Moscherosch en 1648, et qui est aussi l'œuvre de Wimpheling (4), est loin d'avoir la même portée. A mon avis, il

(1) WIMPHELING, *Cis-Rhenum Germania*, p. 44.

(2) STROBEL, *loc. cit.* p. 333.

(3) *Congrès archéol. de France*, tenu à Strasb. en 1859.

(4) WIMPHELING, *Tutschland* ff. 22 v^o.

s'écarte totalement du sens latin, comme on peut en juger. Dans l'énumération des institutions qui honorent la ville de Strasbourg, Wimpheling mentionne les écoles des ordre mendiants, et, après elles, les architectes en général « *mit Schulen der Brüder des Bettelordens, Bau-meistern* » etc. La leçon allemande ne parle point d'écoles d'architecture. On le voit, en présence des textes comparés, l'autorité invoquée n'est pas décisive; mais le fait lui même paraît certain et n'a, d'ailleurs, été l'objet d'aucun doute pour les deux auteurs cités.

LE POTIER INCONNU DE SCHLESTADT, INTRODUCTEUR DE L'ART DE VERNISSER LA POTERIE DE TERRE.

Si nous avions un sentiment éclairé de tous les avantages et des bienfaits que nous devons au travail incessant de l'homme, nous serions pénétrés de reconnaissance pour les efforts que l'intelligence humaine a multipliés dans le but de nous les conquérir. Nous regardons d'un œil dédaigneux la poterie rustique, la vaisselle populaire, étalée sur la poussière de nos marchés ou cachée au fond des sombres boutiques de nos villages. Ces humbles vaisseaux de terre dans lesquels la femme prépare la nourriture de l'ouvrier et du paysan ont pourtant leur histoire. Ils ne sont parvenus à l'état où nous les possédons que par une longue élaboration et à travers des siècles d'essais et de perfectionnements. Toutes les industries, toutes les sciences se sont associées pour les rendre commodes, résistants, salubres et économiques; le géologue a discerné les meilleures matières et choisi les argiles qui devaient être préférés, le potier a étudié et combiné les formes les plus propres à satisfaire les besoins domestiques et les nécessités de

l'usage, le chimiste a recherché les moyens de glacer la terre, de la revêtir d'un émail qui procurerait la propreté, la solidité, l'imperméabilité. Tout cela paraît bien simple aujourd'hui et n'a pourtant été conquis que par une longue suite de réflexions et d'efforts. Si l'on y fait attention, on sera obligé de reconnaître que l'absence d'une poterie perfectionnée, comme celle dont nous usons, fut une des infériorités les plus sensibles de la vie domestique des anciens comparée à la nôtre ; elle fut un véritable fléau au point de vue du confortable, de l'hygiène et du goût. Les journaliers de nos villes, les bouviers de nos campagnes, ne voudraient pas manger dans la vaisselle âpre et nauséabonde qui figurait sur la table d'Alcibiade à Athènes et de Sylla à Rome. Matériellement, par ses qualités fondamentales et essentielles, la poterie de Soufflenheim, de Wissembourg et d'Obernai est supérieure aux produits si renommés des potiers de Samos ou de la Campanie.

Les anciens ont ignoré à peu près complètement l'art de recouvrir les vases d'argile d'un émail résistant et préservatif. Leur vaisselle, faiblement cuite, fabriquée avec des argiles ou des marnes mal choisies, était poreuse et ne pouvait se défendre contre l'infiltration des liquides et des graisses. La couverte imparfaite qu'ils étaient parvenus à donner à leur poterie se perdit dans le naufrage de la barbarie avec toutes les autres notions industrielles des arts utiles. Le moyen-âge, jusqu'à l'époque de l'empereur Conrad le Salique, ne se servit que d'ustensiles non émaillés, sans couverte, ni glacis. Les Arabes de Cordoue et de Grenade furent les introduceurs, au xi^e siècle, du vernissage de la poterie, et leurs procédés, qui se bornaient à l'emploi d'un vernis plombé, leur venaient, sans doute, du fond de l'Orient, de la Chine,

Le lustrage de la vaisselle domestique, au moyen d'un enduit vitreux, fut lent à pénétrer chez les potiers de l'Europe centrale. L'Alsace n'en connaissait pas encore l'usage au commencement du XIII^e siècle. L'on ne se servait dans notre pays, et probablement dans toute l'Allemagne, que de vaisseaux de terre dénués de couvertes émaillées, et offrant par conséquent tous les inconvénients inséparables des ouvrages formés par l'argile figuline nue. Les *Annales des dominicanis de Colmar* (1) nous apprennent que c'est vers le milieu du XIII^e siècle à peu près que les procédés du vernissage furent introduits dans l'Alsace, et ce document s'arrête avec une curiosité visible sur ce fait qui ne pouvait manquer d'exciter l'attention publique. Le dominicain de Colmar ne relate pas l'introduction elle-même de l'emploi des couvertes vitrifiées dans la poterie alsacienne, mais le décès du potier inconnu de Schlestadt qui appliqua les procédés alors nouveaux de l'émaillerie sur ses produits céramiques. « En cette année (1283), dit-il, mourut à Schlestadt le potier qui, le premier, recouvrit, en Alsace, les vases de terre d'un vernis (2) ».

Il est regrettable que le nom de l'artisan auquel les contrées du Rhin furent redevables d'un progrès si important dans le bien-être domestique ne nous ait pas été conservé et qu'aucun détail technique sur ses travaux ne nous soit parvenu. L'histoire de l'industrie artistique recueillerait avec un vif intérêt des renseignements sur la naissance des procédés qui ont opéré une si importante révolution. Ces procédés furent certainement très élémentaires et bornés et ne comportèrent que l'emploi

(1) *Annal. des Dominic. de Colmar*, édit. de 1854, p. 110.

(2) « Obiit figulus in Sleztat qui primus in Alsatia vitro vasa fictilia vestiebat. »

des substances les plus vulgaires, telles que les terres colorantes et quelques oxydes de métaux. On ignore naturellement si les vitrifications colorées des premiers temps présentaient toute la série des couleurs qui brillent sur nos poteries modernes ; cela n'est point vraisemblable. Le vernissage coloré était certainement limité à quelques nuances communes, au jaune, au rouge, au vert, au noir, que l'on pouvait obtenir par l'oxyde de fer et de plomb, l'acétate de cuivre, l'oxyde de cuivre et de fer mélangés et certains autres oxydes associés au fer. Le bleu et le violet ne dérivant que du cobalt et du manganèse pur n'étaient point représentés dans la gamme des couleurs qu'employait la poterie de terre commune.

Le potier anonyme de Schlestadt méritait une place dans notre galerie alsacienne. Il fut plus qu'un artiste. Il fut un de ces hommes utiles qui appliquèrent leur esprit à propager les découvertes bienfaisantes et à améliorer la condition humaine. Comme la plupart des grands serviteurs de l'humanité, il est resté inconnu.

REINBOLD, MOINE DE PAIRIS, CALLIGRAPHE.

Le nécrologe de l'abbaye de Pairis ne fournit aucun renseignement sur les travaux du frère Reinbold. Il n'indique (1) que sa qualité de *scriba*, de calligraphe. Reinbold fut donc un de ces laborieux transcrits de livres liturgiques et théologiques, comme toutes les abbayes cisterciennes, où régnait le goût des lettres, en possédèrent. Pairis brilla d'un certain éclat au XIII^e siècle. Deux de ses religieux ont laissé un nom histo-

(1) *Tabul. mortuor. monast. Parisiens.* № 63, mss. aux Archiv. du Haut-Rhin.

rique : l'abbé Martin, qui assista à la troisième croisade et qui confia le récit de la prise de Constantinople à un de ses moines, Gunther, duquel nous le tenons sous le titre de *Historia Constantinopolitanea anno 1204* (1) ; Gunther, qui fut abbé du monastère et qui a écrit deux poèmes épiques, le *Ligurinus*, pour célébrer les exploits de l'empereur Frédéric Barberousse, en dix chants (2) et le *Solymarium*, en l'honneur de Godefroi de Bouillon, mais qui est perdu.

Le calligraphe Reinbold mourut, selon le nécrologe de Pairis, en 1288.

GODFRID DE MOLSHEIM, MOINE DE L'ABBAYE
DE SCHUTTERN, ARCHITECTE.

Le monastère de bénédictins de Schuttern (grand-duché de Bade) avait été ruiné presque complètement par un incendie épouvantable au mois de juin 1240. Quatre abbés se succédèrent sans oser ou sans pouvoir entreprendre de le rétablir, lorsqu'en 1262 fut élu Hermann de Burner. Hermann de Burner était l'ami de Conrad de Lichtenberg, évêque de Strasbourg, de l'énergique bâtisseur de Notre-Dame de Strasbourg, du protecteur d'Erwin de Steinbach, du promoteur passionné de l'art gothique en Alsace. Par plusieurs de ses chartes, Conrad concéda à l'abbaye de Schuttern une part dans le produit des indulgences qu'il accordait à ceux qui contribueraient aux dépenses de restauration des églises de

(1) Elle a été donnée par CANISIUS, *Lectio. antiquæ*, éd. de 1664. Tom. v.

(2) Il en existe de nombreuses éditions : Augsbourg, 1507 ; — Strasbourg, 1531 ; — Bâle, 1569 ; — Tubingue, 1598, etc.

son diocèse. Hermann de Burner, qui fut, avec Ortulf (1264) et Ulrich (1282—1311) de Salmansweiler, Arnold II (1247—1276) et Henri II (1276—1294) de Saint-Blaise, un des derniers abbés architectes du moyen-âge, se mit à l'œuvre et releva le monastère de Schuttern. Il s'adjoignit dans ses travaux un moine originaire de l'Alsace, Godfrid de Molsheim, qui était custos de l'abbaye depuis 1277 au moins. Une inscription, qui existait encore au xvi^e siècle, attestait l'association artistique de l'abbé et de son custos dans ces termes :

1290		
Hermannus		Godfridus custos
abbas		me fecerunt (1)

L'amitié qui unissait Hermann de Burner et Conrad de Lichtenberg ne permet pas de mettre en doute que les deux religieux de Schuttern ont entretenus des relations avec Erwin de Steinbach, l'architecte de Conrad. Ce n'est donc rien supposer que de faire de Godfrid un élève de ce grand maître, formé à son école de Notre-Dame de Strasbourg, dans le tems même où il préparait les plans de la merveilleuse façade de ce monument. Telle parait aussi être l'opinion de M. Mone qui n'hésite pas à dire que Godfrid de Molsheim dut être un habile architecte.

EDELIN, ABBÉ DU MONASTÈRE DE WISSEMBOURG,
ARCHITECTE.

Edelin gouverna l'abbaye de Wissembourg de 1262 à 1293. Les documens contemporains lui décernent la réputation d'un infatigable constructeur. A son avène-

(1) MONE, *Quellensamml. der Bad. Landesg.* III. 99, 100 et 105.

ment au siège abbatial, il trouva les édifices du monastère vieillis et ruinés par le temps et des calamités accidentelles. Il réédifia l'église de son abbaye qui datait du XI^e siècle. C'est celle qui existe encore et qui sert d'église paroissiale. Bien que modeste dans ses dimensions, d'une conception simple, dénuée de toutes les hardiesses et de toutes les opulences qui se répandent comme involontairement dans les monuments gothiques, l'église de Saint-Pierre et Saint-Paul porte tous les caractères excellents du style ogival encore jeune, mais déjà ferme et décidé dans ses effets essentiels. A l'intérieur, je signalerai les proportions correctes des fenêtres des sept travées de la nef, la noble élégance du chœur, l'ornementation variée des chapiteaux, véritable exposition de la flore architectonique, et les esquises fantaisies des clefs de voûte. Des fresques récemment découvertes dans la chapelle de la Vierge, et qui appartiennent au temps même de la construction (1), attestent qu'Edelin avait fait peindre son sanctuaire et avait suivi l'usage, longtemps contesté, mais aujourd'hui bien certain, de revêtir les murs intérieurs de nos églises de représentations figuratives éclatantes qui concouraient avec les vitraux à exposer aux regards des fidèles les scènes principales de l'épopée chrétienne et qui constituaient cet enseignement sensible si justement appelé la *Bible des pauvres*. L'extérieur a subi des mutilations regrettables; les sculptures du tympan du portail principal ont disparu; la tour octogonale assise à l'intersection de la nef et des transsepts avait (2) une

(1) *Bullet. de la Société p. la conserv. des monum. histor.* I. 174. II. 81, III. 68.

(2) MERIAN, *Topogr. alsat.* p. 15, donne la représentation de cette flèche.

flèche de pierre qui a été abattue et remplacée par celle en bois que l'on voit actuellement et qui date de la seconde moitié du xviii^e siècle. Un particulier fait servir à la décoration de son jardin le baptistère que la main d'Edelin a dessiné. Cette église a été atteinte par tous les malheurs, et même par le plus grand, celui de prétendues restaurations faites sous le premier empire.

L'abbé Edelin s'occupa aussi de constructions civiles. Il augmenta l'enceinte de sa ville abbatiale, la munit de fossés de défense, de tours et de bastions ; il agrandit, embellit les bâtiments capitulaires, éleva un splendide réfectoire, des dortoirs, installa des fourneaux souterrains pour échauffer les étuves du monastère (1). Une inscription nous a conservé le souvenir (2) de ses nombreux travaux de construction et son épitaphe l'appelle avec raison *veterum renovator*.

Je ne pense pas que l'on puisse sérieusement douter qu'Edelin ait personnellement exercé l'art de l'architecture. L'ancien réfectoire de l'abbaye, qui existait encore au xviii^e siècle, témoignait par cette inscription : « hoc refectorium fecit Edelinus », qu'il fut encore un de ces abbés architectes qui allaient bientôt disparaître pour laisser le champ libre aux corporations des constructeurs laïques. L'expression *fecit*, je l'ai déjà dit, est, à mes yeux, une véritable signature.

(1) SCHANNAT, *Vindemiæ litter.* p. 12.

(2) RIGAUT, *Descript. du cant. de Wissemb.* p. 312. Voici cette inscription : *Anno D. M.CC.LXXXVIII Edelinus quadragesimus quintus abbas Wizenburgensis hanc domum construxit, et alia ædificia plura fecit.*

FRÉDÉRIC, ÉCOLATRE DE SAINT-THOMAS DE STRASBOURG, ARCHITECTE.

L'histoire de l'église de Saint-Thomas de Strasbourg présente une longue série de vicissitudes. A son origine, au vii^e siècle, le monastère et l'oratoire de Saint-Florent étaient de simples et pauvres édifices en bois, comme toutes les églises de cette époque. Au ix^e siècle, l'évêque Adeloeh éleva un chœur en pierre et une nef partie en pierre, partie en bois (1). Il en subsiste un bas-relief qu'on a incorporé dans le mur de l'église (2). Incendié en 1007, Saint-Thomas fut reconstruit au commencement du xi^e siècle ; incendié de nouveau en 1144, il se releva sur la fin du xii^e. La partie inférieure de la tour occidentale est un vestige de cette reconstruction, et peut-être quelques parties du chœur lui appartiennent-elles aussi. En 1270, la réédification de la nef fut jugée indispensable. Elle fut accomplie par un architecte dont le nom n'est pas parvenu jusqu'à nous. Cette nef n'était, d'ailleurs, bâtie qu'en briques et supportée par des colonnes en bois.

Le premier *maître de l'œuvre* (*magister, gubernator fabricæ; Werckmeister*) que nous connaissons de l'église de Saint-Thomas, est Frédéric, écolâtre du chapitre. Il est mentionné dès l'année 1277 ; il était aussi cellérier du monastère. Il fut le contemporain d'Erwin de Steinbach, et peut-être s'était-il formé à l'école de l'œuvre Notre-Dame. Comme Erwin, il porta le titre de maître de l'œuvre. Il ne fut chargé de la conservation et de l'entretien de Saint-Thomas qu'à partir de 1290,

(1) SPECKLE, *Collectan.* II. 67^b, mss. de la Bib. de Strash.

(2) SCHMIDT, *Hist. du chap. de Saint-Thomas*, p. 196.

et mourut le 4 août 1298 (1). Nous ne possédons aucune indication des travaux qu'il put faire à Saint-Thomas, et il est à présumer qu'il n'en fit aucun, cette église n'ayant reçu sa forme définitive et actuelle que sous son successeur Burkart Kettner, bourgeois de Strasbourg, selon toute vraisemblance élève d'Erwin, et le seul laïque dans la série des architectes de Saint-Thomas.

Les archives départementales du Bas-Rhin possèdent un acte de vente par lequel Frédéric, écolâtre de Saint-Thomas, vend, en 1292, les biens de l'église de Honau, situés au ban de Rumersheim, à Dietmar d'Ehenheim, chanoine de Saint-Thomas (2), et un acte de donation d'une maison fait par Frédéric en 1295 au convent de Sainte-Elisabeth.

ERWIN DE STEINBACH, ARCHITECTE, MAÎTRE DE
L'ŒUVRE DE NOTRE-DAME DE STRASBOURG.

Les altitudes et les abîmes déterminent dans la sensibilité humaine des impressions analogues, presque identiques. Tous deux produisent un saisissement nerveux qui fait parcourir à notre émotion toute la gamme des sensations violentes, depuis la surprise jusqu'à la fascination douloureuse. Quand le regard suit les lignes hardies qu'un édifice élevé projette dans les profondeurs de l'éther, nous ressentons un trouble de même ordre que celui qui nous agite quand nous plongeons la vue dans les gouffres sans fond. Nous sommes subjugués,

(1) SCHMIDT, *Histoire du Chapitre de Saint-Thomas*, p. 199, 273.

(2) *Arch. du Bas-Rhin* III, p. 332, G. n° 3631, et p. 375, G. 4289.

maîtrisés par l'insolite et l'extraordinaire, et notre pensée est comme fatalement asservie aux effets de cette domination magnétique. La mémoire, la réflexion, le sentiment de la vérité, la notion de la certitude historique, toutes les forces réelles et lucides de la raison, sont emportées par la sensation orageuse qui s'est emparée souverainement de notre être.

De ce souffle des influences qui agitent les imaginations sans remuer les esprits est née non-seulement la croyance populaire, mais aussi le préjugé historique, savant, qui attribue à Erwin de Steinbach la pensée et l'exécution de la flèche de Strasbourg. Les littérateurs, les écrivains touristes, les critiques d'art, tous les moissonneurs de souvenirs se rattachant au passé, tous les entrepreneurs d'impressions pittoresques, tous les peintres de tableaux de voyages, ne manquent pas de saluer la tour de Strasbourg comme l'œuvre caractéristique du génie d'Erwin. La *flèche* d'Erwin, la *pyramide* d'Erwin, la *tour* d'Erwin, la *cathédrale* d'Erwin, le *munster* d'Erwin, voilà le thème qui excite leur enthousiasme et leur verve. Pour eux, Erwin de Steinbach et Notre-Dame de Strasbourg, c'est l'idée et son expression, l'âme et le corps, le verbe et la chair, la pensée et l'œuvre, l'artiste et le poème. L'homme et le monument, l'architecte et la cathédrale, sont associés dans une indissoluble union. Ce rêve de l'imagination populaire, entretenu, échauffé par la fantaisie des lettrés, peut répandre du charme sur les descriptions des écrivains romantiques, mais il doit se dissoudre à la lumière de l'histoire. Erwin de Steinbach n'a pas dessiné la figure générale de la cathédrale de Strasbourg. Jamais elle ne s'est peinte dans son esprit sous la forme que nous lui voyons. Cette flèche, à laquelle on attache si obstinément son nom, n'a pas été conçue par sa pensée. De toutes les parties du monu-

ment, la flèche est la plus étrangère au génie d'Erwin, non-seulement étrangère, mais contraire et hostile. Il ne la comprendrait point, il la dé avouerait comme une dénaturation insensée de ses plans. Les poètes ont quelquefois évoqué l'ombre du vieux maître et l'ont placée en face de la tour babélique, supposant qu'il lui plairait de contempler sa pensée incarnée dans la pierre et de jouir de la grandiose image méditée par son esprit. Les poètes, et Gœthe parmi eux, se sont mépris. Si Erwin voyait la flèche du munster alsacien, il demanderait certainement avec curiosité à connaître le nom de l'audacieux qui a imaginé la colossale pyramide, mais bien loin de regretter l'absence de la sœur géante qu'il voulait, comme Gœthe l'a cru, lui donner, le maître du XIII^e siècle trouverait qu'on a pris avec lui de suffisantes libertés. Il irait reprendre son suaire, en disant avec tristesse : à ma pensée, le temps en a fait succéder une autre ; je suis devenu un étranger dans ma propre œuvre ; rends-moi, ô mon Dieu, à l'éternel sommeil....

L'histoire écrite est avare de notions sur Notre-Dame de Strasbourg. Ce qui révèle le mieux les vicissitudes de la destinée du monument, c'est le monument lui-même. Au lieu des titres qui ont péri ou que l'ignorance a altérés, il faut lire le monument. Ce travail de lecture architectonique fera découvrir la formation successive des parties qui constituent l'ensemble d'à-présent, comment les éléments divers qui ont produit l'organisme que nous avons sous les yeux se sont adjoints les uns aux autres, et pourquoi, malgré l'unité permanente du but, les phénomènes de l'effort se montrent divergents et en lutte et sont marqués du sceau des époques qui les ont vu naître.

Que Clovis et les mérovingiens aient contribué à élever et à étendre le temple chrétien qui remplaça le

sanctuaire gallo-romain d'Argentoratum, on peut l'admettre, puisque la tradition le veut ainsi. Mais si l'église en bois des temps barbares est le berceau de Notre-Dame de Strasbourg, elle n'en est pas le germe. Pépin et Charlemagne, Charlemagne surtout qui fut entouré d'architectes habiles, bâtirent sur l'aire de l'église primitive un édifice en pierre. Grandidier inclinait à croire que le chœur de la cathédrale, en partie du moins, remontait aux travaux exécutés sous Charlemagne. C'est une complète erreur. La construction carolingienne s'abîma absolument dans les deux incendies allumés, l'un le jour de Pâques de l'an 1002 par les soldats d'Herman, duc d'Alsace et de Souabe, l'autre, par le feu du ciel, le jour de saint Jean-Baptiste de l'année 1007.

L'évêque Werinnaire de Hapsbourg réédifia la cathédrale de 1005 à 1028 ; mais quatre incendies, survenus en 1130, 1140, 1150 et 1176, la ruinèrent de nouveau. Ces catastrophes n'ont pas paru assez décisives à Grandidier pour qu'il admit que toute l'œuvre de Werinnaire, moins cependant la crypte qui est bien authentiquement de l'époque de Werinnaire, eût péri. Dominé par la préoccupation de vieillir le vénérable monument dont il écrivait l'histoire, il soutenait que le chœur de Werinnaire avait survécu aux désastres multipliés du XII^e siècle. Cette opinion, plus modérée que celle qui rapportait le chœur à Charlemagne, était aussi mal fondée que celle-ci. Je pense avoir démontré, en étudiant le personnage de l'architecte Herman Auriga, que le chœur de l'évêque Werinnaire disparut à la suite des ravages des quatre incendies mentionnés par nos chroniques, et que le chœur restauré par M. Gustave Klotz est un travail de la fin du XII^e siècle et probablement l'œuvre d'Auriga.

Le XIII^e siècle, à son début, trouva donc le chœur achevé, ainsi que les deux transsepts. Ces parties expressivement romanes, bien qu'on y aperçoive déjà, notamment vers les voûtes, la trace de quelques incursions hardies de l'idée gothique, attendaient un vaisseau roman comme elles, lorsque la révolution ogivale, ardente et victorieuse, supplanta l'art ancien et proscrivit les formes de l'architecture byzantine. Que la fougue des novateurs n'ait pas déraciné ces constructions à peine épanouies, fraîches encore des teintes vermeilles produites par le ciseau d'hier, c'est un miracle. Dans beaucoup d'endroits, on vit le mouvement ogival procéder par l'éradication systématique des monuments religieux de l'âge précédent. A Strasbourg, la passion nouvelle s'arrêta peut-être désarmée par la jeunesse relative de l'œuvre, et plus vraisemblablement encore devant des considérations financières. Enfin, l'on put aussi se résoudre à conserver provisoirement un chœur de style ancien jusqu'à ce que l'état des ressources épiscopales permit de le jeter par terre et de lui substituer un chœur d'après les idées nouvelles.

C'est dans cet état des choses que vers le milieu du XIII^e siècle, sur les plans et sous la direction d'un maître demeuré inconnu, s'éleva devant le sanctuaire bâti par Herman Auriga la nef gothique de la cathédrale de Strasbourg. Elle était entièrement terminée en 1275, et peut-être même déjà sous l'épiscopat de Henri de Géroldseck dont la fin tombe dans le mois de février 1273. En admettant que sa construction ait exigé trente années de travaux, elle aurait commencé sous Berthold de Teck et se serait poursuivie sous les pontificats de Henri de Stahleck, de Walther et de Henri de Géroldseck. L'architecte qui a donné les dessins de ce vaisseau splendide n'est nommé ni dans les documents ni dans la tra-

dition. En parlant d'Albert de Strasbourg, le maître mystérieux sur lequel les traditions du compagnonnage maçonnique concentrent la possession des règles sacrées de l'architecture, j'ai demandé si ce nom, conservé par les livrets des tailleurs de pierre des contrées rhénanes, ne cacherait pas le constructeur anonyme de la nef de Strasbourg, interrogation que l'esprit de conjecture pouvait poser sans être condamné à y répondre.

Le vaisseau central de Notre-Dame, appuyé sur ses deux nefs secondaires ou latérales, était réuni au chœur de l'époque romane et formait avec celui-ci une église complète et propre aux exercices principaux du culte religieux, lorsque Conrad III de Liechtenberg prit possession du siège épiscopal de Strasbourg, au mois de février 1273. Conrad appartenait à une petite famille de la noblesse alsacienne ; mais son élection et la faveur de Rodolphe de Habsbourg firent des Liechtenberg une des plus puissantes maisons de la contrée. Conrad est le type de ces évêques politiques et guerriers qui mettaient les intérêts de leur puissance temporelle au-dessus des devoirs spirituels de leur charge. Avidé de renommée et surtout de pouvoir, engagé dans les compétitions qui se disputaient l'empire, passionné pour les aventures de la vie militaire, il fut du nombre de ces éblouissantes individualités qui donnent tant de mouvement et de relief à la société féodale. Ambitieux, violent, batailleur, ce prélat de haute taille et d'une figure imposante personifie énergiquement l'esprit plus seigneurial que religieux de l'église du moyen-âge. Mais s'il avait les vices de sa condition, il en avait aussi les qualités et les grandeurs, la fierté, le penchant à la gloire, la générosité, l'amour des arts et la volonté qui les anime à tout ce qui est large, noble et magnifique. L'épithaphe sous laquelle il dort dans la chapelle de Saint-Jean-Baptiste

a pu dire de lui avec vérité « *omnibus conditionibus quæ in homine mundiali debent concurrere eminebat* ».

Le corps de la cathédrale était terminé ; mais semblable à ces livres où manque encore la grande page introductive du seuil, elle attendait un frontispice digne d'elle. La pensée de l'homme de guerre rêva de faire ce don à son église. Dans cette imagination hantée par les spectres des champs de bataille se dessina pacifique et sereine l'image de la vaste décoration qui deviendra un jour comme le titre, le tableau synthétique de l'œuvre. Cet antependium monumental, qui remplit dans l'ensemble architectonique de la cathédrale de Strasbourg le même office que les *pala doro* ciselés sur les autels merveilleux de l'Italie, c'est la façade d'Erwin de Steinbach, la seule partie de la cathédrale qui appartienne à cet architecte faussement représenté comme le créateur de la figure générale de cette église.

Il est peu de noms aussi largement ébruités que celui d'Erwin de Steinbach. La poésie, le roman, l'histoire, la critique d'art et même la littérature aventureuse des *Guides*, se repaissent inconsidérément de cette grande renommée. J'ai montré qu'un lyrisme traditionnel et de pure convention outrait son œuvre en lui attribuant toute la cathédrale. Il est aisé de faire voir, par la rareté et l'incertitude des informations qui nous sont parvenues, que le personnage d'Erwin, si bruyamment célébré, n'est pas mieux connu que ses travaux.

Conrad de Lichtemberg fut élu évêque de Strasbourg au mois de février de l'année 1273. Dès cette année même, Conrad, d'après un document authentique (1), avait fait commencer la reconstruction dans le style ogival de l'église monastique de Haslach, qui était ro-

(1) SPACH, *Restaurat. de l'église de Nieder-Haslach*, p. 6.

mane et *consumée de vetusté*. Le 12 décembre 1274, Conrad promulgue des lettres d'indulgences en faveur des fidèles qui aideraient par leurs dons à l'édification de ce sanctuaire. Il avait donc auprès de lui un architecte éminent.

En 1275, Conrad émit les premières lettres d'indulgences relatives à la cathédrale de Strasbourg (1). Le jour de la Purification de l'année suivante, ayant célébré la grand'messe, il conduisit une immense procession trois fois autour de l'église et l'arrêta sur l'emplacement destiné à recevoir la façade. L'évêque sortit trois pelletées de terre du sol, les chanoines et les prêtres imitèrent son travail symbolique, puis les ouvriers devaient commencer à creuser les fondations. Deux compagnons s'étant pris de querelle pour avoir l'honneur de travailler à l'endroit même où Conrad avait fouillé le sol, l'un d'eux fut tué à coups de pelles. L'évêque fit cesser les travaux et réconcilia la place profanée par le sang neuf jours après (2). L'œuvre reprise exigea seize mois de labeur. Les premières assises n'affleurent le sol qu'au mois de mai 1277. Alors, le jour de la Saint-Urbain (25 mai), Conrad posa solennellement la première pierre de la façade. Une inscription, qui exista sur le portail gauche jusque vers 1720, témoignait qu'un architecte appelé Erwin de Steinbach avait commencé cette œuvre glorieuse. Cette inscription était ainsi conçue : « *Anno Dom. M.CC.LXXVII in die* » *beati Urbani hoc gloriosum opus incoavit magister Er-* » *winus de Steinbach.* » Ainsi, le maître que nous ne pouvons que conjecturer dans la reconstruction de Has-

(1) SPACH, *Une charte de l'évêque Conrad de Lichtemberg. Œuvres chois.* III, p. 231.

(2) GRANDIDIER, *Essais sur la Cathédrale de Strasb.* p. 40.

lach, en 1273 ou 1274, fait son apparition authentique en 1277.

D'où venait-il ?

Une opinion ancienne et presque universellement acceptée lui assigne pour patrie le village de Steinbach, dans le margraviat de Bade. Les Allemands, surtout pendant la période où l'Alsace fut terre de France, attachaient une vive importance à cette origine et la défendaient avec passion (1). En 1845, les Badois affirmèrent par un hommage public la revendication allemande d'Erwin. On lui dressa sur une hauteur voisine de Steinbach une statue taillée dans la pierre du Kronthal, carrière qui a fourni les matériaux de la cathédrale. Un ami des gloires alsaciennes, dont la montre, comme celle de plusieurs autres esprits généreux, pressait trop l'heure des fraternités internationales, le sculpteur André Friedrich, avait fait don de la statue à la bourgeoisie badoise. La fête organisée alors dans le village de Steinbach et la largesse de Friedrich sont assurément des preuves insuffisantes pour établir qu'Erwin est né à Steinbach, dans le duché de Bade, quand la géographie compte soixante localités du même nom en Allemagne. Nagler dit avec bon sens et loyauté (2) que rien ne justifie encore que ce village soit le lieu de naissance d'Erwin.

Je devais faire remarquer l'incertitude de cette tradition, car une opinion franchement alsacienne revendique pour l'Alsace l'honneur d'avoir produit l'architecte de Conrad de Lichtemberg et place son berceau à Steinbach, village du canton de Cernay. Un savant archéo-

(1) JOS. BADER, *Meister Erwin von Steinbach und seine Heimath*. Karlsruhe, 1844, 8°.

(2) NAGLER, *Künstler Lexikon*, XVII. p. 260.

logue, M. le baron de Schauenbourg, a toujours montré beaucoup de ferveur pour le rétablissement de cette question historique. Il disait, au congrès archéologique de Strasbourg, en 1859, qu'Erwin était né au village de Steinbach, près de Thann, et il déplorait qu'un artiste alsacien eût cédé à la malheureuse tentation de le dénationaliser (1). L'autorité qui s'attache au nom de M. de Schauenbourg fera regretter à tout le monde qu'il n'ait pas jugé à propos de donner les raisons sur lesquelles il appuie sa croyance. Je sais bien que la tradition persévérante de l'église de Saint-Thiébaud de Thann présente Erwin de Steinbach ou un de ses fils comme l'auteur des plans de cette collégiale, mais j'établirai, en parlant de Hans Werlin, que cette tradition n'a aucun fondement sérieux. M. de Schauenbourg lui-même ne l'accepte point, car dans le peu que nous connaissons de son système, il rapporte à un fils d'Erwin, fils qu'il ne désigne pas, la construction des parties anciennes de Saint-Thiébaud. Je ne déciderai point entre les prétentions des deux villages de Steinbach, aucune lumière certaine ne venant éclairer cette question d'origine. Les Allemands sont peut-être plus disposés aujourd'hui qu'autrefois à concéder au Steinbach de la Haute-Alsace l'honneur d'avoir donné le jour à Erwin ; la Haute-Alsace ayant été reprise à la France, Erwin serait de toute façon né sur le sol allemand, ce qui pour eux est l'essentiel.

Une autre opinion fait naître Erwin à Mayence ou dans les environs de cette ville. Elle ne compte que de rares adhérents, et, chose digne de remarque, ce n'est pas à Mayence qu'on trouve les traces de cette prétention. Les historiens mayençais ne s'en préoccupent

(1) *Congrès archéolog. tenu à Strasb. en 1859*, p. 213.

point. Elle a été accueillie avec un empressement inexplicable par Strobel (1), sur la foi d'une *Histoire du clergé de Strasbourg*, qui se trouvait en manuscrit dans cette ville et que le brûlement de la bibliothèque a soustrait pour toujours aux investigations de la critique.

Voilà le cercle des opinions connues sur l'origine d'Erwin, toutes plus ou moins discutables. Est-ce que ce cercle ne doit pas être élargi ? Erwin ne serait-il pas tout simplement un architecte venu du pays de France et dont le nom ne nous est parvenu que sous les couleurs de son pays d'adoption ?

Dieu m'est témoin que mon esprit ne cherche pas dans une revendication d'Erwin pour la France la consolation puérile d'arracher à l'Allemagne une de ses gloires. Le génie est sacré devant toute pensée, même devant la pensée qui souffre. L'histoire est au-dessus des étroites préventions du moment, et de la hauteur où le cours des siècles a placé ses grandes figures, elle domine irrésistiblement nos passions par la puissance de sa probité. Quelle que soit sa nationalité, Erwin ne sera diminué ni dans ses œuvres, ni dans sa gloire. Aucun des deux peuples n'a le droit de mesurer ses respects et ses hommages sur l'idée égoïste et variable de son origine, de les restreindre ou de les prodiguer, selon qu'il serait issu de sang français ou de sang germanique. J'affirme que depuis plus de dix ans, dans la méditation la plus désintéressée, alors que j'aimais l'Allemagne artiste et lettrée, je me demande si le personnage d'Erwin de Steinbach ne couvre pas un maître français, inconnu dans l'histoire de l'architecture française, sorti jeune et sans renommée d'un de ces collèges

(1) STROBEL, *Vaterl. Gesch. des Elsasses*, II, 94.

de maçons où surabondait la sève de l'art nouveau, appelé en Allemagne par un évêque puissant, et transformant son nom au moyen d'équivalents puisés dans la langue du pays où il était venu s'établir. Cette conjecture a toujours dominé mes réflexions et mes études sur l'œuvre et la personne d'Erwin. Je n'aurai pas la témérité de l'offrir comme une solution historiquement certaine, mais j'oserai la recommander à l'attention des écrivains qui s'occupent de l'histoire de l'art et de la biographie des artistes. Il reste encore beaucoup à découvrir dans ces deux directions et personne ne saurait prévoir quelles révélations inattendues pourraient convertir en vérité un soupçon qui se dégage si naturellement de l'examen des faits. Voici le résumé des raisons qui m'ont conduit à ce soupçon.

Aujourd'hui, personne ne conteste plus sérieusement que le style ogival ou gothique a pris naissance en France, qu'il s'est produit spécialement avec ses qualités caractéristiques et dans sa plus savante expression dans la région qui, sous le nom d'Ile-de-France, comprenait la Brie française, le Gâtinais, le Vexin, le Hurepoix, le Mantois, le Valois, le Beauvaisis, le Laonnais, le Soissonnais, le Noyonnais, le Drouais, le Pineernais, le Thimerais, vrai cœur de la vieille France, bien justement appelé *Ile*, car ce patrimoine de la royauté capétienne était, en effet, comme une île baignée de tous les côtés par les vagues de l'océan féodal. L'architecture ogivale apparaît dans le domaine royal dès la seconde moitié du XII^e siècle. En 1220, elle se répartissait déjà en quatre écoles, celle de l'Ile-de-France, celle de Champagne, celle de Picardie et celle de Bourgogne. Sous leur influence, Reims, Châlons, Troyes, Auxerre, Tours, Nevers, Bourges, Rouen, Amiens, Cambrai, Arras, Séz, Comtances, Bayeux et

Lyon voient leurs cathédrales sortir de terre. Mais le foyer qui vivifie toutes ces écoles est dans l'Île-de-France. Là, sur un espace restreint, naissent et s'achèvent presque en un siècle, Notre-Dame de Paris, la Sainte-Chapelle, les églises de Chartres, de Laon, de Soissons, de Meaux, de Beauvais, de Mantes, etc.

A cette époque, l'Allemagne ne présente point de maîtres de l'art ogival qui lui soient propres. Le premier architecte gothique non français dont le nom est connu serait précisément Erwin de Steinbach (1). Les écoles françaises étaient visitées et fréquentées par les Allemands; les abbés, les églises, les évêques, les princes, y envoyaient la jeunesse pour étudier l'architecture nouvelle; le compagnonnage libre répandait ses ouvriers maçons, tailleurs de pierre, imagiers, architectes, dans les ateliers organisés dans les villes et surtout dans les chantiers des grands travaux en cours d'exécution. Jusqu'au xiv^e siècle, le style de l'architecture nouvelle est appelé en Allemagne le *style français* « opus francigenum ». Nous avons vu que Saint-Martin de Colmar fut bâti par un architecte français, *maître* Humbert, et que Humbert est aussi le constructeur présumable de Saint-Georges de Schlestadt et de l'église de Vieux-Brisach. Quand l'abbé du monastère de Wimpfen voulut reconstruire son église en 1277, il chargea de ce travail un maître récemment arrivé de Paris (2). Ulrich de Selfingen, abbé de Salmansweiler, sur la fin du xiii^e siècle, avait étudié l'architecture dans la capitale de la France (3). Encore

(1) RENAN, *L'art du moyen-âge*. Revue des Deux-Mondes du 1^{er} juillet 1863.

(2) MONÉ, *Badische Quellensamml.* III, p. 8.

(3) *IBIDEM*, III, 32.

au xiv^e siècle, l'Allemagne demandait à la France des architectes pour ses grands édifices ; Charles IV appelle Mathieu d'Arras en Bohême pour lui bâtir le Karlstein. Ces données, qu'il ne serait pas difficile de multiplier, démontrent ce fait essentiel que l'architecture ogivale a ses origines en France, en tant que les origines de ce style peuvent être localisées chez un peuple, que l'enseignement des écoles françaises et l'autorité des maîtres français étaient acceptés par tous les pays. Ce n'est que plus tard, dans la décadence qui marqua les règnes postérieurs à celui de saint Louis, après les dégradations que l'art subit dans les fureurs de l'inquisition, après les désordres de l'invasion anglaise, que le mouvement se transporte en Allemagne et notamment sur les bords du Rhin où Cologne et Strasbourg deviennent les écoles du style que nous avons créé et répandu (1).

Lorsqu'on regarde attentivement la façade de Notre-Dame de Strasbourg, l'on est frappé de la teinte neu-strienne, de la physionomie expressivement française de cette partie du monument. Il faut un parti pris, un aveuglement volontaire et délibéré, pour y réeuser l'empreinte distinctive et originale de l'esprit français. Mon sentiment personnel a trop peu de poids et son impartialité peut trop aisément être suspectée, pour que j'ose prétendre que l'on s'y soumette. Mais il faudra bien écouter et respecter les témoignages fournis par des hommes d'une science et d'une expérience incontestées.

« Les cathédrales les plus célèbres de la France, dit « Schweighæuser (2), sont décorées à l'occident d'un « portail proportionné au reste de l'édifice et dont les

(1) RENAN, *L'art du moyen-âge*, loc. cit.

(2) SCHWEIGHÆUSER, *Vues pittor. de la cathéd. de Strasb.* p. 18.

« dispositions générales sont toujours à peu près les
 « mêmes . . . Au bas, une porte principale occupe le
 « milieu entre deux autres plus petites ; au-dessus de la
 « première, cette façade s'élève jusqu'au comble de la
 « nef ; les deux entrées latérales sont surmontées de
 « tours plus hautes, mais ayant rarement une élévation
 « très-considérable. Dans les cathédrales les plus re-
 « nommées de l'Allemagne, ces arrangements sont plus
 « variés ; tantôt une seule tour s'élance du milieu du
 « portail, ou bien au-dessus d'une porte unique, tantôt
 « les deux tours latérales sont isolées dans la plus
 « grande partie de leur hauteur et dominant dans une
 « tout autre proportion les constructions inférieures. La
 « cathédrale de Strasbourg, située sur les confins des
 « deux pays, réunit, jusqu'à un certain point, dans sa
 « façade principale, ces dispositions diverses . . . La
 « moitié inférieure est disposée comme les façades des
 « cathédrales de France, si ce n'est qu'on a relevé le
 « portail du milieu jusqu'au niveau du couronnement
 « des tours latérales. La hauteur de cette partie, cou-
 « verte par une spacieuse plate-forme, a même une
 « analogie remarquable avec celle des tours de l'église
 « de Notre-Dame de Paris. . . » Voilà ce qu'écrivait en
 1827 l'archéologue impartial qui avait étudié notre ca-
 thédrale en compagnie de Sulpice Boissérée.

Vingt ans plus tard ce jugement est confirmé par l'abbé
 Guerber : « Cette basilique, dit-il, porte bien le type
 « français ; l'architecte de ses nefs et celui de sa façade
 « sont évidemment allé chercher leurs modèles en
 « France ; mais ils n'ont pas négligé le genre allemand,
 « et le monument a dû recevoir dans bien des détails
 « le caractère de l'art ogival german (1). »

(1) GUERBER, *Essai sur les vitraux de la cathéd. de Strasb.* p. 7.

« Dans les provinces de l'ancienne Austrasie, dit
 « M. Viollet-Leduc (1), la courbe en tiers-point ne
 « vient que fort tard ou exceptionnellement, non comme
 « une nécessité, mais comme le résultat d'une in-
 « fluence, d'une mode irrésistible, vers le milieu du
 « xiii^e siècle. Entre les monuments purement rhénans
 « (comme Trèves, Mayence, Spire, Laach, etc.), et les
 « cathédrales de Strasbourg et de Cologne par exemple,
 « à peine si l'on aperçoit une transition; il y a conti-
 « nuation du mode roman de l'est jusqu'au moment où
 « l'architecture du domaine royal étudiée, complète et
 « arrivée à son dernier degré de perfection, fait une
 « brusque invasion et vient poser ses règles sur les
 « bords du Rhin, comme dans toutes les provinces de
 « France. . . . Pendant le xii^e et le xiii^e siècles, les écoles
 « de Paris, l'université, étaient fréquentées par tous
 « les hommes qui en Europe voulaient connaître la vraie
 « science. L'enseignement des arts devait être au ni-
 « veau de celui des lettres. Erwin, dont le génie porte
 « tant de traces du style français, avait peut-être étu-
 « dié dans l'Ile-de-France (2). »

Tout récemment, la même pensée inspirait à un
 homme d'un très-solide jugement ces lignes significa-
 tives : « De même que Gotfried de Haguenau lisait
 « nos chansons de geste, Erwin de Steinbach vint pro-
 « bablement chercher des inspirations au pied de nos
 « basiliques; tout en imprimant un caractère original
 « à son œuvre, comme l'architecte inconnu de Cologne,
 « il emprunta plus d'un détail d'ornementation à
 « Notre-Dame de Paris et à Notre-Dame de Reims (3). »

(1) VIOLLET-LE DUC, *Diction. d'architect.* I. 210.

(2) *IBIDEM*, I, 134.

(3) PINGAUD, *Strasbourg*; *Annales franc-comtoises*, 1871,
 p. 233.

Au congrès archéologique tenu à Strasbourg en 1859, M. Robert Lévy caractérisait ainsi la façade de Strasbourg : « Ce monument, dit-il, réunit des dispositions « modifiées de manière à présenter, dans la partie inférieure, le type des cathédrales de France, et dans celle « supérieure (et la flèche), tout le cachet des façades de « l'Allemagne. Au lieu de la loi du mouvement ascensionnel, c'est l'effet des masses qui règne dans le bas. « La loi de l'horizontalité y est dominante par l'établissement des galeries de séparation, la rangée de « niches, la plate-forme supérieure et enfin par la grande « et magnifique rosace au-dessus du portail principal (1). »

Ces voix gallicanes, que j'aurais pu produire en plus grand nombre, paraîtront moins influencées par les préjugés nationaux, si nous trouvons chez les Allemands eux-mêmes les impressions qui ont dominé dans les intelligences françaises. Que la fongue de Goerres ait soustrait son imagination au pouvoir d'un sentiment qui s'imposait à plusieurs de ses compatriotes, cela se comprend. Goerres ne voulait voir que ce qu'il aimait, l'Allemagne et les forces occultes du mysticisme. Mais Nagler, qui étudiait de sang froid l'histoire des arts, a reconnu l'idée française dans la façade de Strasbourg. « L'expression la plus éclatante de l'activité « d'Erwin, dit-il, est la cathédrale, la grande façade, « dans laquelle se reconnaît bien l'influence du style « des cathédrales françaises. Comme dans celles-ci, « éclate la domination des masses, et au lieu de la loi « du développement ascendant qui se montre dans le « dôme de Cologne, nous voyons, au contraire, de nouveau à Strasbourg la disposition des galeries sépa-

(1) *Congrès archéol. de France*, tenu à Strasb. en 1859, p. 187.

« natives. Cependant le maître ne s'est pas complètement écarté des lois de l'art allemand. Poussé par ces lois, animé par sa propre grâce et par sa vogueur créatrice, il a tiré du principe français le système d'une élégance grandiose inconnue à l'architecture française. On voit par les représentations de ce monument que, si Erwin n'est pas précisément sorti d'une école française, il a tout au moins fait en France une étude exacte et complète du style qui y régnait, étude dont il a fait usage dans la création de la façade de Strasbourg (1). »

Franz Kugler, à deux reprises, a aussi constaté le caractère français de l'œuvre d'Erwin (2). Après avoir dit qu'il plaçait la conception de la tour de Cologne au xiv^e siècle, détermination importante pour l'histoire du développement de l'architecture ogivale, il ajoute : « la relation historique qui existe entre la façade du dôme de Cologne et la façade de la cathédrale de Strasbourg est certaine et naturelle ; tout au moins, n'y a-t-il plus lieu de trouver étrange qu'Erwin ait adopté, dans ses données essentielles, capitales, le système de la façade française, système développé par lui avec une grâce particulière et originale qui dépasse toutes les productions de l'architecture française. »

Lubke n'est pas moins affirmatif sur la question (3) : « La façade d'Erwin est un exemple remarquable de la fusion des deux architectures française et allemande. La magnifique rose, ainsi que la vigoureuse accen-

(1) NAGLER, *Künstler Lexik.* XVII, 261.

(2) KUGLER, *Handbuch der Kunst*, p. 554, et *Kleine Schriften*, II, 149.

(3) LUBKE, *Grundr. der Kunstgesch.* p. 395.

« tuation des parties horizontales, appartiennent à la
 « disposition française, tandis que le style allemand se
 « manifeste principalement dans la clarté et la har-
 « diesse de la conception des deux tours qui devaient
 « surmonter le monument. »

Enfin, n'est-ce pas l'idée de la solidarité d'Erwin avec l'art des pays latins qui a porté Frédéric Overbeck à représenter le maître de Strasbourg conversant avec Philippo Brunelleschi dans sa grande composition du *Triomphe de la religion dans les arts* ?

Je m'arrête. Les preuves qui viennent de passer sous les yeux du lecteur sont décisives pour établir que la façade de Strasbourg est conçue d'après le type fondamental admis par le style français. Le génie de Goëthe n'était donc pas dans un de ses jours de sérénité philosophique, mais au contraire visiblement obscurci par les préventions nationales, lorsqu'il écrivait ces lignes injustes : « Comment ne m'indignerais-je point, ô saint
 « Erwin, quand l'artiste et le savant allemands, sur les
 « dires de nos voisins jaloux, méconnaissent leur supé-
 « riorité et ravalent ton œuvre jusqu'à lui donner l'ab-
 « surde titre de gothique, lorsqu'ils devraient, au con-
 « traire, rendre grâces à Dieu de pouvoir proclamer
 « hautement que cette œuvre est un fruit de notre ar-
 « chitecture nationale, un fruit de l'art allemand, tandis
 « que les Italiens, et encore bien moins les Français,
 « ne sauraient prétendre d'avoir possédé un art qui
 « leur soit propre (1). » Goëthe, en effet, se fit toujours un titre d'honneur d'avoir le premier revendiqué pour l'Allemagne la dénomination d'architecture allemande.

Quelles sont les conclusions légitimes qu'un esprit

(1) GOËTHE, *Von deutscher Baukunst*. (Œuv. compl. éd. 1869, II, 292.

désintéressé tirera de cette discussion ? Le minimum absolument incontestable, c'est qu'Erwin, en admettant qu'il soit né dans la vallée du Rhin, a fréquenté les écoles et les ateliers de la France, qu'il y a puisé le fonds de son éducation artistique, et qu'il est resté fidèle dans ses travaux aux doctrines fondamentales de l'art français. Cette proposition est hors des atteintes d'une controverse loyale. Pour moi, je vais plus loin. Je crois qu'Erwin est un maître purement français, né en France, formé en France, et venu très-jeune à Strasbourg. Le côté germanique de son talent, s'il y en a un, ne révèle point son origine, mais seulement l'influence qu'il a subie dans le milieu où il est venu se fixer. Je suis hors d'état, je le confesse, d'apporter des preuves positives de ce fait. Elles peuvent paraître indispensables à ceux qui me liront ; je n'aurai garde de m'en étonner ; mais elles ne sont pas nécessaires pour déterminer ma conviction. Quand on sait que l'évêque Conrad de Strasbourg était lié d'une amitié étroite avec Laurent, évêque de Metz, sorti, comme Conrad, d'une branche de la famille de Lichtemberg (1), qu'il soutint celui-ci, dès l'année 1274, dans sa guerre contre le duc de Lorraine Ferry III et qu'il fut fait prisonnier en Lorraine, l'on est naturellement amené à comprendre que Laurent a pu proposer un architecte français à son ami d'Alsace.

On dirait qu'Erwin a voulu laisser sur la cathédrale une signature qui permit à la postérité de le reconnaître, le blason même de sa nationalité. Comment interpréter autrement la présence sur le grand portail, au cœur même de l'œuvre d'Erwin, des armoiries françaises de saint Louis et de sa mère Blanche de Castille ? N'est-

(1) Les documents messins l'appellent Laurent de Leis-temberg.

ce pas un véritable acte de foi de l'artiste envers son souverain et sa patrie ? Un auteur tout récent a très-vivement relevé cette particularité, mais sans en tirer la conclusion significative que je suis en droit de lui donner. « Quand on étudie, dit M. Albert Dumont, la « fleur de lis dans la cathédrale de Strasbourg, il est un « détail qui reste d'une explication très-difficile. Parmi « les scènes sculptées sur le grand portail, on voit la « Résurrection ; le tombeau est garni de lis semblables « de tous points à ceux de France et alternant avec les « tours de Castille. Il est évident qu'ici cet emblème ne « se rapporte pas seulement à la Vierge, mais rappelle « les armes de France. Les lis si fréquents dans les ver- « rières de la cathédrale sont-ils seulement les attributs « de la Vierge ? Pourquoi les emblèmes de la dynastie « capétienne figurent-ils à une place aussi apparente « sur un bas-relief du xiv^e siècle ? L'histoire montre « bien que dès le xv^e siècle, l'Alsace se détache de l'em- « pire qui l'abandonne et se rapproche de plus en plus de « la France. Ce pieux hommage à la mémoire de saint « Louis et de la reine Blanche nous indique-t-il, dès « l'âge précédent, des relations entre l'Alsace et la « France beaucoup moins connues et non moins dignes, « sans doute, d'être mises en lumière (1). »

Ce que M. Albert Dumont ne pouvait expliquer prend un sens très-clair par la proposition de reconnaître dans Erwin de Steinbach un maître formé dans les écoles françaises, attestant publiquement son origine par les symboles du pays vers lequel ses souvenirs se tournaient. Ce n'est pas seulement à Strasbourg qu'Erwin grava sur la pierre l'image de la « tant douce France », mais aussi

(1) ALB. DUMONT, *La Cathédr. de Strasb. Remarq. archéolog.* p. 26.

à Haslach. Le signe de la royauté française marque la collégiale cachée dans les bois, comme il marque l'église épiscopale de la grande cité. Sa présence à Haslach n'est pas une des moindres preuves de la participation d'Erwin à la reconstruction du sanctuaire de Saint-Florent.

N'y a-t-il pas aussi un indice significatif de l'origine française de l'architecte dans les statues équestres qu'il éleva, en 1291, à mi-chemin de son œuvre ? Que l'empereur Rodolphe de Habsbourg, l'ami de Conrad, le capitaine des milices strasbourgeoises, le souverain glorieux qui venait de fermer les yeux, ait trouvé une place sur le front de la cathédrale, on ne peut voir dans cet acte qu'un hommage naturel de la politique et de l'affection. Mais Clovis, le fondateur de la royauté franke, mais Dagobert, le plus populaire des vieux rois de la France, pourquoi sont-ils là ? Il ne suffit pas de dire que Clovis avait bâti la première église chrétienne sur l'emplacement de la cathédrale et que Dagobert fut un des bienfaiteurs de l'évêché. Pépin, Charlemagne, Louis le Débonnaire, Henri II, furent aussi des protecteurs zélés de l'église de Notre-Dame, et leur image pourtant n'a pas paru nécessaire sur la façade de la cathédrale. Charlemagne surtout aurait dû figurer parmi les promoteurs historiques de l'édifice, car c'est lui qui convertit l'église de bois des mérovingiens en un temple de pierre. L'absence de son effigie a une intention très-transparente. Charlemagne était, au XIII^e siècle déjà, la plus haute personnification de l'esprit germanique. Dans les préjugés nationaux, dans la superstition patriotique, Clovis et Dagobert représentaient plus énergiquement le sentiment français. L'inauguration triomphale de leurs statues à cheval, au plein de l'œuvre erwinienne, semble donc être bien plus une affirmation

des croyances françaises qu'une commémoration de faits historiques déterminés.

Et puis, que l'on veuille bien y réfléchir, le nom d'Erwin est une véritable énigme. N'est-il pas étrange que ce nom n'apparaisse dans l'onomastique allemande qu'avec le maître de la cathédrale de Strasbourg ? Est-il vraiment allemand ? Je ne le crois pas. *Erwin* pourrait bien être la transformation tudesque du nom de *Hervé*, *Hervieu*, en latin *Herveus*, *Heriveus*, connu en France depuis le x^e siècle, ou de celui d'*Erpuin*, *Herpuin*, *Herpuin*, plus ancien encore. L'architecte venu de France a pu accommoder son nom au goût du pays où il se fixait ; ses contemporains ont pu lui imposer une transformation que l'usage autorisait. On eût aisément des exemples nombreux de ces modifications onomatologiques. Dans notre siècle même, on est souvent forcé de rectifier des actes de l'état civil qui concernent des *Bourgeois*, des *Charpentier*, des *Tisserand*, etc., émigrés de France en Alsace et que les scribes des municipalités avaient sans scrupules inscrits sous les équivalents germaniques de *Burger*, de *Zimmermann*, de *Weber*, etc. Ce système de libre traduction, anciennement réputé logique et presque légal, n'épargnait aucun des éléments qui concouraient à la personification distinctive des individus. Il atteignait les dénominations locales, quand elles se prêtaient à une conversion équipollente, aussi bien que les prénoms, les noms patronymiques et les surnoms. En tenant compte des effets de cette coutume, la désignation démonstrative qui rattache Erwin à une localité appelée *Steinbach* pourrait n'être, comme le nom de l'artiste lui-même, que la forme germanisée d'une expression de la langue romane. Il y avait dans le Beauvaisis un village appelé Pierrefont, en latin du moyen-âge *Petra fons*, *Petra*

fontis, Petræ fons, Petræ fontes, (le ruisseau pierreux). Le terme allemand de *Steinbach* en est l'analogue philologique, et mieux que cela, la représentation rigoureusement exacte. L'architecte émigré en Alsace, quelques années après la mort de saint Louis, pourrait donc cacher un Erpuin ou un Hervé de Pierrefont, ou toute autre personnalité à nom français analogue, mais encore voilé, c'est-à-dire un artiste, un maître de l'Île-de-France. Un Hervé de Pierrefont n'est pas plus fait pour surprendre qu'un Robert de Lusarches, un Eudes de Montreuil, un Robert de Coney, un Pierre de Montereau, un Jean de Chelles, un Pierre de Corbic. Je supplie que l'on n'impute point à ma pensée une responsabilité qu'elle ne veut pas prendre. Quand je parle d'un Hervé ou d'un Erpuin de Pierrefont, je ne prétends pas déterminer taxativement la personnalité française cachée sous la figure allemande d'Erwin de Steinbach. Ce serait détrôner la critique au profit du rêve et se soulager des doutes par des suppositions. Mon dessein n'a été que de donner un exemple de la marche des altérations et des mutations qui, dans le passé, atteignent souvent les noms propres, et de rendre sensible la déformation probable qui a substitué la désignation allemande d'Erwin de Steinbach à une dénomination française demeurée inconnue.

Il y a, d'ailleurs, des exemples nombreux de la coutume égoïste qui s'était introduite chez tous les peuples de dénationaliser les artistes venus des pays étrangers. Elle a existé jusque dans le xvi^e siècle et même encore plus tard. Sans la probe révélation de Vasari, nous ignorions probablement à tout jamais que le nom de Guillaume d'Arezzo cache un peintre verrier français, frère Guillaume de l'ordre des dominicains, que l'auteur des vitraux du Vatican et des églises de l'Anima et de la

Madona del Popolo fut un autre Français, Claude de Marseille. Une transformation du même genre a fait du sculpteur Jean de Douai un Jean de Bologne, qualification qui lui est restée dans l'histoire de l'art. Plus anciennement, l'on voit Kunze Wurmser de Strasbourg appelé *Kunzel bohemus*, parce qu'il travailla à Prague, et notre Baldung Grien, né à Weyersheim, porter le titre de *Gamundianus*, parce qu'il reçut son éducation professionnelle à Gmünden.

L'hypothèse qu'Erwin est un maître sorti des écoles françaises exclut la tradition badoise qui le représente comme un élève de la loge de Fribourg en Brisgau. Cette tradition purement orale a été acceptée comme vraisemblable par Henri Schreiber (1). Elle ne l'est que si l'on place le lieu de naissance d'Erwin dans le margraviat de Bade ou en Alsace. Avec cette origine, son passage et ses études dans les ateliers de Fribourg n'ont rien que de très-naturel. Mais la tradition ne se contente pas de revendiquer pour cette ville l'honneur de l'éducation du grand artiste. Entraînée par le besoin poétique de rattacher à une individualité puissante toute œuvre qui dépasse la mesure commune du beau et du grand, elle attribue à Erwin la construction de la flèche de Fribourg. Cette tradition, qu'acceptent volontiers les romanciers de l'art, est ruinée par les preuves de la chronologie. La tour de Fribourg était déjà terminée du temps de Conrad I, comte de cette ville (1236—1272), et Erwin de Steinbach n'a pu y avoir aucune part. Vainement, une conjecture aussi inutile que hasardée réduit-elle la participation d'Erwin à l'achèvement de la pyramide brisgautienne. Son dessin une fois arrêté à

(1) SCHREIBER, *Das Münster zu Strassb.* p. 22. — IDEM, *Gesch. der Stadt und Universit. Freiburg*, I. 84.

la racine et les lignes de son essor déterminées, cette flèche ne réclamait pour son achèvement qu'un architecte ordinaire, et il est nullement nécessaire de supposer pour la gloire d'Erwin que sa main en a fermé le sommet.

Le cercle d'activité d'Erwin, dans ce qu'il a de connu actuellement, ne dépasse point les limites territoriales de l'évêché de Strasbourg, mais il a été, dans ce pays, plus étendu qu'on ne le pense habituellement. En suivant la méthode chronologique, on peut sans risques sérieux classer ses travaux dans l'ordre suivant.

Erwin débute certainement chez nous par l'église de Haslach, vers 1274. Il dresse les plans de la reconstruction de ce monastère d'après les principes du style ogival. Cette reconstruction est la première entreprise architectonique de l'évêque Conrad de Lichtemberg et comme la pierre de touche sur laquelle il éprouve l'aptitude de son architecte nouvellement arrivé. Il paraît avoir gouverné les constructions de Haslach, concurremment avec celles de Strasbourg, jusqu'à l'incendie qui dévora, en 1287, le fruit de ses travaux moins le chœur. L'on trouvera dans la notice consacrée à Jacques Erwin l'exposition des faits et des idées qui se rattachent à cette phase de la carrière d'Erwin.

En 1275, au mois de septembre, on acheva la construction des voûtes de la nef centrale de la cathédrale de Strasbourg. On doit rapporter, selon toutes les probabilités, ce travail à Erwin, bien qu'aucun document ne fournisse l'indication du nom de l'architecte qui y présida. Le fait lui-même n'est historiquement avéré que depuis un demi-siècle. Il avait, à la vérité, conquis une place dans les traditions les plus constantes de la cathédrale, mais c'est par un *Lectonnaire* de la bibliothèque de Wolfenbüttel remontant au XIII^e siècle que

nous avons obtenu sa confirmation authentique. Voici le passage de ce *Lectionnaire* : « Anno dom. M.CC.LXXV, « 7 id. sept. vigilia Nativitatis beatæ Virginis completa « est structura media testudinum superiorum et totius « fabricæ præter turres anteriores ecclesiæ Argentinensis, regnante Rudolfo romanorum rege, regni ejus « secundo, qui annus clectionis ejus secundus, est terminatus et elapsus feria secunda proxima post nunc « instans festum Michaëlis (1). » Le deuxième grand travail d'Erwin consiste donc dans l'achèvement des nefs commencées par l'architecte inconnu qui peut, selon nos conjectures, avoir été le mystérieux Albert de Strasbourg rappelé par les livrets des compagnons tailleurs de pierre.

D'après Schreiber (2), il faudrait aussi placer dans cette période préparatoire la décoration de la belle colonne du transept méridional appelée le *pilier des anges* et quelquefois même la *colonne d'Erwin* (*Erwinssäule*), la voûte de ce transept et celle du transept septentrional, ainsi que la balustrade orientale de la croisée. Tout en admettant avec Strobel (3) qu'Erwin a prélué à son œuvre capitale par plusieurs ouvrages exécutés dans l'intérieur de la cathédrale, on ne doit accepter l'appréciation de Schreiber qu'avec beaucoup de défiance.

En 1276, Erwin posa les fondements de sa façade et en 1277 il commença à exécuter la construction extérieure de ce splendide frontispice de la cathédrale alsacienne.

En 1278, Conrad de Lichtemberg fit renouveler les

(1) EBERT, *Bildung des Bibliothekars*, I, 193.

(2) SCHREIBER, *Das Münster zu Strassb.* p. 23-24.

(3) STROBEL, *Vaterl. Gesch. des Elsasses*, II, 94.

fortifications de son château d'Isenbourg à Rouffach ; il remplaça les murailles vieilles par des constructions plus solides, approfondit les fossés de défense et sépara le nouveau château gothique d'avec l'ancien palais austriasien (1). On ne dit pas qu'il employa Erwin dans ces travaux ; mais on ne saurait élever aucun doute à ce sujet. Les grands architectes de cette époque cumulaient toutes les connaissances dont l'ensemble forme l'art de construire. De même qu'Endes de Montreuil fortifiait Jaffa pour saint Louis, de même Erwin de Steinbach a certainement dirigé la restauration militaire du château d'Isenbourg pour l'évêque de Strasbourg. Conrad de Lichtemberg doit avoir aussi employé son artiste de prédilection pour les travaux de la ville de Lichtenau qu'il fit bâtir à peu près dans le même temps (2) et qu'il entourra plus tard d'une enceinte fortifiée dont les matériaux furent fournis par le village de Sermersheim et le château de Crax ruinés et démolis dans la guerre que Conrad et la ville de Strasbourg soutinrent contre l'unter-landvogt Cunon de Bergheim.

Le Rhin ayant englouti le monastère de Honau en 1290, Conrad de Lichtemberg transféra l'année suivante cette collégiale dans la ville de Rhinan, alors considérable. Le maître de Strasbourg donna vraisemblablement les plans du monastère nouveau. L'église fut consacrée au mois de juin 1294 (3). La collégiale transférée eut le même sort que l'ancienne. Un déplacement du Rhin emporta Rhinau au xvi^e siècle. Quelquefois, par les grandes sécheresses, on voit se dessiner dans les

(1) *Annal. et chron. des dominic. de Colmar*, éd. de 1854, p. 72.
— GRANDIDIER, *Œuv. hist. inéd.* IV, 48.

(2) ALBERTI ARGENTIN. *Chronicon*, apud Urstitium, p. 169.

(3) GRANDIDIER, *Œuv. histor. inéd.* IV, 73.

eaux du fleuve l'image de la ville perdue. Un vague fantôme d'architecture ogivale domine, dit-on, sur les ruines submergées. Ce fantôme est une église d'Erwin de Steinbach.

Quatorze années de travail persévérant avaient porté la façade de la cathédrale jusqu'à la naissance de la grande rose centrale. Rodolphe de Habsbourg étant mort en 1291, l'évêque Conrad, de concert avec le sénat de la ville, fit placer la statue équestre de l'empereur défunt, ainsi que celles de Clovis et de Dagobert, dans trois des grands *ædicules* qui se (1) détachent sur les contreforts à la hauteur de la première galerie. Le quatrième *ædicule* devait attendre pendant plus de cinq siècles une dernière effigie, celle de Louis XIV. Quand les trois statues royales eurent pris leur place d'honneur sur la face du monument, une vie nouvelle anima l'entreprise. Un synode, réuni en 1294, assura au maître de l'œuvre de Notre-Dame des ressources puissantes. Le quart des revenus de l'évêché, du Grand-Chapitre, des abbayes, des collégiales, des monastères, des cures et de tous les bénéfices ecclésiastiques, dût être prélevé pendant quatre ans pour aider à l'avancement des travaux (2). En même temps, l'évêque promulgua des lettres d'indulgences en faveur des fidèles qui contribueraient par leurs dons ou par leur travail personnel au progrès des constructions. Il promit un pardon général à tous les détenteurs du bien d'autrui qui ne pouvaient plus opérer de restitution aux légitimes propriétaires inconnus, à la condition qu'ils feraient don à la cathédrale des biens usurpés (3). Une autre charte, sans date, mais qui

(1) SCHÖEPFLIN, *Alsac. illustr.* II, 513.

(2) *Gallia christiana*, V, 805.

(3) SCHREIBER, *Das Münster zu Strassb.* p. 25.

appartient aux derniers temps de l'épiscopat de Conrad, stimule encore le zèle public en des termes où l'âme de l'artiste plus que celle de l'évêque semble s'épancher :
« L'œuvre de l'église de Strasbourg, qui s'élève vers le
« ciel avec ses ornements variés, comme les fleurs du
« mois de mai, excitant chaque jour davantage l'admiration et la joie religieuse de ceux qui la contemplent,
« notre cœur est rempli du besoin d'assurer le progrès
« de cette entreprise et de lui faire atteindre la perfection qu'elle promet (1). »

Un tremblement de terre survenu le 24 septembre 1289 avait fait craindre un moment l'éversion totale de la basilique (2), mais ces terreurs s'étaient dissipées à la suite d'une vérification qui avait constaté la solidité générale des constructions anciennes et nouvelles. Un désastre plus réel devait atteindre le monument quelques années après. L'empereur Albert, récemment couronné à Aix-la-Chapelle, était venu faire un séjour à Strasbourg chez l'évêque Conrad de Lichtemberg, qui avait été un de ses lieutenants à la bataille de Gelnheim. Il logea avec sa suite dans le palais épiscopal, sur le Fronhof. Au départ du cortège impérial dans la matinée du 14 août 1298, des cavaliers abandonnèrent une lumière dans les écuries du palais. Le feu s'y déclara le lendemain, fête de l'Assomption, pendant que les chanoines chantaient le second nocturne de l'office de la Vierge. Tout le quartier de la cathédrale devint un immense brasier; trois cent cinquante-cinq maisons furent détruites. Les grues de travail et les échafaudages atteints par l'incendie portèrent le fléau dans la

(1) WENCKER, *Chronick*, I, 150, mss. de l'anc. bibl. de Strasbourg.

(2) CLOSENER, *Chronick*, p. 38.

cathédrale. La forêt de charpenterie qui couronnait la nef, toutes les couvertures furent dévorées, le plomb des toitures coula en ruisseaux ardents jusque dans la Bruche; les orgues, ouvrage du dominicain alsacien Ulrich Engelbrecht, faites en 1260, furent brûlées, toutes les cloches furent fondues; beaucoup de parties délicates de l'architecture et de l'ornementation périrent dans le désastre ou durent être démolies (1). L'incendie avait sévi avec une telle violence dans les parties supérieures de la maçonnerie qu'on fut obligé de rebâtir la nef à partir des galeries qui surmontent les arceaux séparatifs des bas-côtés. Ces galeries elles-mêmes datent de cette reconstruction (2). Erwin se mit courageusement au devoir. Cet immense travail de réparation absorba de nombreuses années de sa maîtrise, celles qui auraient certainement été les plus fécondes de son exercice, s'il avait pu les consacrer sans partage à l'avancement de son œuvre capitale, la façade. La catastrophe de 1298, si on en calcule toutes les conséquences, est incontestablement la cause principale de la dénaturation ultérieure qui atteignit les plans d'Erwin. Le ralentissement forcé des travaux de la façade, dans le moment où Erwin était au fort de sa verve productive et de son essor, devait l'empêcher d'atteindre le point où sa pensée avait marqué la naissance de deux flèches parallèles, c'est-à-dire le sommet du deuxième étage des tours, et par suite rendait possible, dans l'avenir, la corruption de ses idées. Si Erwin avait pu poser encore les premières assises de ses flèches élégantes, naissant sans effort à l'altitude modérée qui leur est si visiblement assignée par la loi des harmonies architectoniques, ses succès-

(1) KÖNIGSHOVEN, *Chron.* éd. Schilter, p. 275 et 288.

(2) SHWEIGHÄUSER, *Vues pittor. de la cathéd. de Strasb.* p. 9.

seurs, on doit le penser, n'auraient pas osé dépraver par une singularité gigantesque la noble et belle conception du vieux maître. L'événement de 1298 nécessita aussi le renouvellement partiel de l'étage culminant du bras méridional du transept, partie où la sagacité de Schweighæuser a reconnu la trace du passage d'Erwin, en même temps que l'empire des vieilles légendes lui faisait admettre une fille d'Erwin, Sabine, comme l'auteur des sculptures décoratives du portail.

L'année suivante, Conrad de Lichtemberg mourut. Engagé dans la guerre que son beau-frère Egenon de Fribourg soutenait contre la bourgeoisie de cette ville, il fut percé d'un coup de lance (29 juillet 1299) par un jeune boucher fribourgeois qui l'avait reconnu à la splendeur de sa longue robe de soie. Conrad vint expirer le 4 août à Strasbourg. Dans la chapelle de Saint-Jean-Baptiste, un *ædicule* funéraire de style ogival contient le monument de Conrad, élevé sur le caveau où reposent ses restes. Le personnage de l'évêque est couché sur une table tumulaire, revêtu de ses ornements pontificaux, la crosse à la main, la mitre en tête, les pieds appuyés sur un lion symbolique. Ce tombeau est incontestablement un travail fait sur les dessins d'Erwin, et peut-être pieusement sculpté par ses mains, car nul n'a pu usurper sur le fidèle maître de l'œuvre de la cathédrale l'honneur de décorer l'asile où le généreux évêque devait reposer. L'on ne mettra pas en doute qu'Erwin ait pratiqué la statuaire. La sculpture, chez les maîtres du moyen-âge, est inséparable de l'architecture. Pour agir dans toute sa plénitude, l'architecture avait besoin de s'appuyer sur la statuaire. Celle-ci ne fournissait pas ses figures comme le libre contingent d'un art indépendant. Une même pensée, une méditation unique, enfantait l'œuvre intégrale et lui donnait la double vie qu'elle

devait recevoir de l'invention architectonique et de la fantaisie des arts décoratifs. Cette absorption de l'art secondaire dans l'art prépondérant est attestée dans notre histoire par les exemples des Junckherren de Prague, de Wælflin de Rouffach, de Jost Dotzinger, de Jean Hammerer, etc., qui furent sculpteurs excellents en même temps qu'architectes habiles ; l'union intime et nécessaire des deux arts se manifeste pareillement en Allemagne, en France et dans l'Italie, jusqu'à la fin de la Renaissance. On l'a dit très-justement, la grande architecture est une décoration que l'on construit bien plus qu'une construction que l'on décore.

Le dernier legs du génie d'Erwin à la cathédrale de Strasbourg fut la chapelle de la Vierge, appelée aussi *chapelle de la ville*, qu'il adossa au jubé, non loin du pilier qui avoisine celui de la chaire actuelle. Elle fut terminée en 1316, comme le constate cette inscription taillée au-dessous de la balustrade qui la couronnait :
 « A. M. CCC. XVI aedificavit hoc opus magister Erwin.
 « Ecce ancilla Domini. Fiat mihi secundum verbum tuum.
 « Amen. » Quelques auteurs attribuent le jubé lui-même à Erwin, mais cette attribution n'est pas exacte ; le jubé était un ouvrage de l'architecte des nefs. La chapelle de la Vierge était réservée aux premiers dignitaires de la cité qui assistaient de là aux offices et aux sermons ; elle servait également aux fêtes particulières de la corporation des tailleurs de pierre. Selon les témoignages des anciens écrivains, elle était la merveille du temple ; des statues, des bas-reliefs, des sculptures innombrables l'animaient ; tous les murs étaient décorés d'admirables peintures ; l'or resplendissait partout. Ce sanctuaire, qui résumait la pensée et l'âme du grand artiste, existait encore en 1681. Il fut arraché, ainsi que le jubé, par les hommes de *goût* que l'évêque Egon de

Furstemberg chargea de restaurer sa cathédrale reconquise sur le protestantisme. Les débris mutilés de ces deux chefs-d'œuvre servirent à murer des baies que l'archéologie du siècle classique avait condamnées; ce qui ne fut pas employé à cette dévastation savante prit place dans les murs d'une caserne de cavalerie. Quand on restaura le chœur, en 1844, on retrouva deux fragments de l'inscription de 1316, dont l'un présentait le nom même d'Erwin (1).

Telle est, autant qu'il est possible de la dresser, la statistique des travaux exécutés par Erwin à la cathédrale. L'on peut présumer que sa main ne resta pas étrangère à ceux qui sont signalés, pendant le cours de sa maîtrise, dans quelques autres édifices religieux de Strasbourg. L'église de Saint-Guillaume fut bâtie par la famille de Mullenheim de 1300 à 1306; la nef de Saint-Pierre-le-Jeune fut renouvelée en 1290, et le chœur achevé en 1319 ou 1320; en 1308, l'évêque Jean I jeta les fondements du beau chœur de l'église des dominicains dont l'achèvement n'est signalé qu'en 1345. Il est difficile de croire que ces entreprises se soient accomplies en dehors des conseils, de l'influence, et peut-être même de la direction personnelle de l'architecte de la cathédrale, quoiqu'aucune preuve positive n'en soit rapportée. L'on ne peut avec certitude soustraire à son activité que l'église de Saint-Thomas, celle-ci ayant toujours eu ses architectes spéciaux. Encore faut-il admettre que ces architectes, l'écolâtre Frédéric et surtout Burckard Kettener, ont ressenti l'influence et peut-être reçu l'enseignement du maître de Notre-Dame. Je crois aussi que le château de Molsheim, élevé par l'évêque Jean de Dirpheim entre 1310 et 1315, doit être compris

(1) *Revue d'Alsace*, 1852, p. 86.

dans les constructions erwiniennes, de même que le célèbre hôpital fondé par le même évêque à proximité du château, en 1316, ainsi que l'atteste une inscription rapportée par Wimpheling (1).

Les écrivains qui veulent absolument faire naître Erwin à Steinbach dans le pays le Bade sont tentés de lui attribuer la tour de l'ancienne église de ce village et une charmante chapelle ogivale qu'on y a aussi conservée. Une préoccupation du même genre a entraîné ceux qui placent sa naissance à Steinbach près de Cernay. Ils font d'Erwin l'architecte de Saint-Thiébaud de Thann. Schœpflin a donné de mauvaises raisons contre cette opinion (2), en faisant croire que cette église ne remontait qu'à 1430, tandis que ses commencements datent des premières années du XIV^e siècle. La raison véritable pour écarter Erwin des constructions de Thann, c'est qu'aucun titre sérieux n'y rattache son nom.

La façade de Notre-Dame de Strasbourg a été l'objet de jugements très-divers. L'admiration même qui domine dans tous a son principe dans des impressions fort différentes, selon l'idée que chaque spectateur se fait de la conception d'Erwin. Pour ceux dont l'imagination est plus frappée par l'effet des grandes masses et par celui de l'aspiration pyramidale dans l'architecture que par la beauté absolue des lignes, l'ordre naturel des rapports, la proportion et la justesse générale des parties concourant à un même organisme, pour ceux-là le caractère distinctif et propre du génie d'Erwin est la force, la puissance expansive, la grandeur. Ceux, au con-

(1) WIMPHILING, *Catal. episc. Argentin.* p. 80. — KOENIGSHOVEN, *Chron.* p. 257. — GRANDIDIER, *Œuvr. histor. inéd.* IV, 101, et VI, 84.

(2) SCHÖEFLIN, *Alsat. illustr.* II, 42.

traire, qui sont plus touchés par l'unité de l'invention, le sévère éclectisme des formes, la modération parfaite de l'ordonnance totale, l'harmonie qui dispose tous les éléments vers une même fin, en un mot par le véritable sentiment esthétique, ceux-là découvriront dans Erwin la vigueur unie à la grâce, la fougue inventive tempérée par la correction et la recherche du beau primant la recherche du grand. En jugeant dans ce sens les travaux d'Erwin, on est amené logiquement à affirmer que cet architecte n'a jamais songé à élever sur la façade de Strasbourg la tour qui la surmonte, ni aucune autre du même genre. Ses plans ne comportaient que les deux étages inférieurs de la façade ; au-dessus du deuxième étage de chaque tour devait s'élever une flèche. Le troisième étage est une adjonction ambitieuse née plus tard. Selon les données les plus probables fournies par l'histoire et l'examen du monument, Erwin n'a conduit à son achèvement, comme il la projetait, que la tour méridionale appelée *turris antiqua*, et jusqu'à la naissance seulement du second étage la tour septentrionale qualifiée par les documents de *turris nova*. L'histoire des maîtres de l'œuvre qui ont suivi Erwin mettra dans une complète évidence la vérité du plan que j'attribue à Erwin et les transformations qui lui ont été imposées par les corruptions successives de l'art ogival.

L'écrivain qui grouperait, soit selon l'ordre des temps, soit d'après un plan systématique, les appréciations variées émises sur l'œuvre d'Erwin de Steinbach, ferait un travail des plus intéressants. Je n'ai pas dû me laisser tenter par l'idée de donner à ces appréciations une place dans cette étude. Cependant, je montrerai par un exemple la distance intellectuelle qui sépare, dans l'échelle des opinions, des jugements à peu près contemporains. L'un est de Goethe, l'autre de Joseph La Vallée :

le poète glorieux en face du jacobin inconnu, l'enthousiasme à côté de la profanation ; voix extrêmes se répondant, sans se connaître, dans la même génération.

Un jour que Gœthe avait inutilement cherché la pierre tumulaire d'Erwin, il s'écria : « Qu'as-tu besoin
« d'un monument ? Tu t'es élevé à toi-même le monu-
« ment le plus magnifique. Si les fourmis qui s'agitent
« autour de ton œuvre ne s'inquiètent point de con-
« naître ton nom, ta destinée est pareille à celle de l'ar-
« chitecte qui a élevé les montagnes jusque dans la
« région des nuages. Il n'a été accordé qu'à peu de mor-
« tels d'enfanter dans leur âme une pensée géante,
« complète, grande et nécessairement belle jusque dans
« ses moindres parties, comme les arbres de Dieu ; plus
« rarement encore, il a été accordé à quelques uns d'ou-
« vrir des fondements dans le roc, d'élever, par une
« magie divine, sur ces fondements des hauteurs su-
« blimes et de pouvoir dire en mourant à leurs fils : Je
« resterai avec vous dans les œuvres de mon esprit ;
« achevez dans les nuages du ciel ce que j'ai commencé...
« De quel sentiment inattendu ne fus-je pas envahi,
« lorsque la cathédrale de Strasbourg se montra pour
« la première fois à mes regards ! Une impression im-
« mense et souveraine, que je savourais, mais que je
« ne pouvais ni démêler, ni définir, parce qu'elle était
« formée de mille particularités harmoniques, remplis-
« sait mon âme. On dit qu'il en est ainsi des délices
« du ciel. Que de fois je suis retourné devant le monu-
« ment, afin de goûter sur la terre cette béatitude cé-
« leste et pour saisir dans ses œuvres l'esprit grandiose
« de nos anciens frères ! Que de fois, je suis allé le con-
« templer sous tous ses aspects, à toutes les distances,
« pour admirer ses mérites et sa splendeur dans la
« lumière variable des différentes heures du jour !

« L'esprit humain est accablé devant les œuvres puissantes qui ne produisent que l'écrasement et une muette adoration. J'étais heureux quand le crépuscule du soir venait soulager mes yeux fatigués par la contemplation ; alors , les détails innombrables de l'édifice se fondaient en une masse générale qui restait seule en face de ma pensée ; alors mon entendement s'ouvrait à la vérité et à la volupté du beau. Le génie du grand architecte se découvrit à moi : — Pourquoi t'étonnes-tu ? murmura-t-il doucement. Toutes ces masses étaient nécessaires et ne les re-trouves-tu pas dans toutes les vieilles églises de ma cité ? J'ai seulement imposé à leurs grandeurs capricieuses et déréglées le joug des proportions et de l'harmonie J'ai déposé dans ces formes sveltes et hardies la sève mystérieuse qui devait profiler dans les airs les deux tours dont une seule, hélas ! se dessine tristement sur le ciel , attendant en vain la sœur aux cinq étages que je lui avais destinée, couple fraternel et royal sur lequel devaient se réunir les hommages des nations environnantes Et de la hauteur où Erwin s'est élevé, personne désormais ne le fera plus descendre. Ici, se dresse son œuvre ; contemplez-la et reconnaissez en elle le sentiment profond de la vérité et de la beauté agissant sur une âme forte et rude de l'Allemagne, au milieu de la scène lugubre et resserrée du moyen-âge monacal (1). »

Peu de temps après que Goëthe avait chanté son hymne, en 1792, Strasbourg était visité par un de ces âpres zélateurs de la révolution qui demandaient une foi nouvelle

(1) GOËTHE, *Von deutscher Baukunst*; Œuvr. éd. de 1869, III, 290. Voyez aussi dans *Wahrheit und Dichtung* une appréciation esthétique de la façade de Strasbourg; Œuvres, II, 573.

à la haine universelle du passé. Ce visiteur était Joseph La Vallée, un ancien capitaine de l'infanterie royale, autrefois marquis de Pimodan. Il donna son coup-d'œil de critique et de philosophe à la cathédrale, et eut bientôt fait de juger l'art chrétien tout entier. « La trop fameuse cathédrale, dit le centurion, n'a pas pour le connaisseur ces charmes qu'on lui suppose devoir attacher les regards du voyageur. Combien de gens à qui l'on dit que telle chose est belle et qui le croient. Un portail immense, surchargé jusqu'au dégoût de tous ces colifichets que l'architecture gothique amoncelait, énorme par sa masse, pauvre par ses détails, composé de petits saints, de petites colonnes, de petits chapiteaux, tel est le sombre parvis par où l'on pénètre dans ce temple, que ferment des portes de cuivre que l'on annonce comme des chefs-d'œuvre. Ce temple n'a rien de surprenant que son immensité. Mais ce qui mérite, en effet, l'étonnement du voyageur, c'est la flèche qui s'élève au-dessus d'une tour, déjà prodigieuse elle-même par sa hauteur; ja-dis, cette flèche avait sa pareille sur l'autre tour, mais la foudre l'a renversée (1). » L'ancien soudard et le grand poète de l'Allemagne aboutissent, malgré la discordance de leurs jugements, à la même conclusion et cet accord est étrange. Dans les deux imaginations flottait l'image d'une double tour. Le penseur la faisait sortir du rêve inachevé d'Erwin; pour le révolutionnaire expéditif elle avait existé et une tempête naturelle l'avait emportée. Le procédé historique du sans-culotte est plus court, mais il n'est pas beaucoup plus faux que celui de Gœthe.

(1) LA VALLÉE, *Voyage dans les départ. de la France. Bas-Rhin*. Par. 1792, p. 11.

Entre ces deux jugements dictés, l'un par l'extase lyrique, l'autre par le fanatisme révolutionnaire, la science impartiale interpose son arrêt réfléchi. « La « célèbre façade, dit Franz Kugler, est un travail émi-
« nemment artistique, et par ses détails une très-belle
« œuvre, surtout la splendide rosace centrale. Cepen-
« dant, il y manque la perfection et la force plénière
« de l'art. Toutes ces filigranes de pierre ne sont pas
« le produit d'une intime nécessité. On peut même dire
« que leur délicatesse et leur légèreté sont en contraste
« avec le caractère massif de l'édifice. Ce mode d'ar-
« chitecture n'est admissible que là où la profondeur
« des masses demande un plus riche développement de
« décors, comme par exemple dans les baies spacieuses
« des fenêtres. Ici, cette opulence était sans motif. La
« décoration en relief des arcs-boutans est aussi trop or-
« nementée et ne paraît pas sortir naturellement de la
« masse, comme cela a lieu dans la façade de Cologne,
• dont c'est une des beautés. La flèche, si riche qu'elle
« soit, a trop peu de beauté propre et absolue. Pourtant
« le tout est bien imposant (1) ».

Cette appréciation intelligente n'est pas sortie sans effort des combats qui se sont livrés sur la valeur esthétique de l'architecture ogivale. L'art auquel nous devons les plus beaux monuments de notre sol était encore fort décrié, il y a quarante ans, dans les académies et parmi les savants entêtés de l'art gréco-romain. Quatrième de Quincy, par exemple, enseignait que l'architecture du moyen-âge n'était pas une architecture, que ce n'était pas un art, mais une compilation, un mélange d'éléments disparates rassemblés par une fantaisie ignorante et désordonnée; selon ce puriste, qui n'admettait

(1) KUGLER, *Kleine Schriften*, I, 516.

la beauté que dans les formes classiques de l'antiquité, le genre gothique est né dans des temps d'une telle confusion, d'une telle ignorance, que l'extrême diversité de formes qui le constitue, inspirée par le seul caprice, n'exprime réellement à l'esprit que l'idée du désordre (1).

L'on conserve dans les archives du Frauenhaus une collection de plans anciens se rapportant aux travaux de la cathédrale de Strasbourg. Grandidier, en parlant d'une manière générale de ces plans, les attribue à Erwin (2). On les avait à peine consultés jusqu'à ces derniers temps. Schweighæuser n'y attachait qu'une médiocre importance (3). Schreiber, le premier, en a donné un aperçu un peu détaillé, en réduisant la production d'Erwin à quelques pièces seulement (4). Gœrres a fait une analyse intéressante de ces documents précieux (5) que la ville de Strasbourg se proposait, vers 1846, de publier sous la direction de l'architecte Perrin (6). Cette collection se compose de dix-huit plans dessinés géométriquement. D'après Gœrres et Nagler (7), les plus anciens de ces dessins seraient de la main d'Erwin ou auraient tout au moins été exécutés sous ses yeux. En voici la description sommaire : I. une esquisse du côté gauche de la façade, esquisse qui, pour l'ordonnance générale, est assez d'accord avec l'exécution,

(1) QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dict. histor. d'architect.* I, 670. II, 173, 175, 317, 690.

(2) GRANDIDIER, *Essais sur la Cathédrale*, p. 41.

(3) SCHWEIGHÆUSER, *Vues pittor. de la Cathéd.* p. 10.

(4) SCHREIBER, *Das Münster zu Strassb.* p. 25.

(5) GÖRRES, *Der Dom zu Köln und das Münster zu Strassb.* p. 20.

(6) *Gaz. d'Augsbourg*, 1846, n° 74, article de L. Schnéeegans.

(7) NAGLER, *Künstl. Lexikon*, XVII, 263.

mais qui, dans les détails, s'en écarte complètement ; II. une vue intérieure des deux étages inférieurs ; III. et IV. deux esquisses représentant ces étages à l'extérieur ; le lecteur sera frappé de trouver dans ces quatre plans primitifs la façade réduite aux deux étages inférieurs, et il y verra la confirmation authentique du projet original que je ne cesse d'attribuer à Erwin ; V. et VI. deux esquisses conçues dans un système analogue à celui des dessins précédents, paraissant appartenir à peu près au même temps, mais qui sont d'un artiste évidemment inférieur. On peut conjecturer que ces esquisses constituaient le projet présenté par un architecte rival d'Erwin. M. Renan a constaté qu'au moyen-âge les concours d'architecture étaient ordinaires et il rattache les dessins du Franenhaus à une de ces épreuves (1). Après ces plans se présente une série de dessins postérieurs, datant du xiv^e et du xv^e siècles ; VII. une esquisse présentant tout le développement des travaux de la pyramide ; VIII. un grand plan sur un parchemin de douze pieds, reproduisant la partie centrale de la façade jusqu'à la plate-forme actuelle, avec le projet du beffroi ou clocher qui fut placé dans la seconde moitié du xiv^e siècle, soit par Gerlach, soit par Hultz le vieux, soit par Cuntz. Ce clocher a augmenté d'un troisième étage la façade et a troublé dans ses proportions et dans son idée générale l'œuvre d'Erwin ; IX. une esquisse médiocre du côté sud de la façade ; X. une représentation intéressante de la tour octogonale, à partir de la plate-forme jusqu'à la couronne, conforme, pour les parties inférieures et jusqu'à l'extrémité des quatre tourelles, à ce qui existe actuellement, mais qui indique les modifications qu'a subies jusqu'à

(1) *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} juillet 1863.

son achèvement la flèche ; XI, XII, XIII, XIV. plans de détail de la tour ; XV, XVI. plan de la chaire, œuvre de Jean Hammerer ; XVII. plan des orgues construites en 1327 par Claus Karle ; XVIII. plan du portail septentrional, dit de Saint-Laurent, élevé de 1494 à 1505 par Jacques de Landshut. M. Viollet-Ledue a donné de ces documents vénérables une appréciation qui doit trouver place ici : « Il est de ces dessins, dit-il, qui remontent aux dernières années du XIII^e siècle ; quelques-uns sont des projets qui n'ont pas été exécutés, tandis que d'autres sont évidemment des projets préparés pour tracer les épures en grand sur l'aire. Parmi ceux-ci, on remarque les plans des différents étages de la tour et de la flèche superposés. Ces dessins datent du XIV^e siècle, et il faut dire qu'ils sont exécutés avec une connaissance du trait, avec une précision et une entente des proportions qui donnent une haute idée de la science de l'architecte qui les a tracés (1). » Nagler avait aussi compris l'importance de ces monuments lorsqu'il disait : « Ces nobles plans fournissent les témoignages les plus éclatants et les plus sûrs sur la manière dont les anciens maîtres composaient et exécutaient leurs projets. Ils fournissent les meilleurs commentaires, les preuves les plus certaines du développement historique de l'architecture depuis la seconde moitié du XIII^e siècle jusqu'au XVI^e. Ils rendent un compte exact des modifications apportées aux plans primitifs d'Erwin et fixent avec quelque certitude l'époque où ces modifications furent tentées par les maîtres successifs de l'œuvre (2). »

Erwin, si grand par ses œuvres, le fut peut-être plus

(1) VIOLETT-LEDUC, *Diction. d'architect.* I. 113.

(2) NAGLER, *Künstler Lexikon*, XVII. 266.

encore par l'influence qu'il exerça sur son art et par le rayonnement de son génie. Une maîtrise qui embrasse environ quarante-cinq années, marquée par une activité prodigieuse, remplie par les salutaires exemples du travail et par la passion de créer, dominée par la sainte ardeur d'instruire, d'enseigner, de former des disciples, une telle maîtrise a nécessairement fondé une puissante école d'architecture dans le sein de la cathédrale. Le fait lui-même est indiscutable, quoique les renseignements positifs fassent défaut. A partir de la fin du XIII^e siècle, Cologne et Strasbourg deviennent les deux centres principaux du savoir et de l'enseignement architectoniques en Allemagne. En même temps, toutes les branches de la plastique chrétienne étaient greffées sur l'architecture comme sur l'arbre naturellement chargé de les nourrir de sa sève et de les abriter sous son feuillage. De ces ateliers, ou pour mieux dire de ces collèges artistiques, se répandaient chaque année dans les pays voisins des sculpteurs, des appareilleurs, des maîtres architectes et des ouvriers de toute sorte, qui propageaient la doctrine et les traditions puisées dans ces grands foyers d'intelligence et de travail. Nous aurons plus d'une fois l'occasion de signaler dans l'histoire des monuments alsaciens et étrangers l'apparition d'élèves de l'école erwinienne et la trace de l'influence vivifiante du maître de Strasbourg.

Les traditions les plus persistantes rapportent aussi à Erwin de Steinbach l'organisation des premières loges bourgeoises de la maçonnerie. Ces confréries de tailleurs de pierre, unies en une vaste association sous des règles mystérieuses et sévères, constituaient une véritable ligue de l'esprit laïque et de l'art séculier contre le pouvoir des corporations religieuses et l'ancienne domination de l'art sacerdotal. Le travail, qui s'était affran-

chi du joug des loges monastiques ; chercha à garantir sa conquête par une organisation vigoureuse de ses forces dans laquelle on rencontre tous les éléments qui font la puissance des conjurations, le lien de la solidarité, la savante hiérarchie des capacités, la défiance, le secret, le charme des rites sacrés, l'initiation, la poésie des symboles, le langage voilé et mystique, le dévouement et le devoir portés jusqu'aux abnégations suprêmes. C'était comme un petit état indépendant, une république des arts, dans l'organisme politique de la société féodale, ayant ses lois, ses chefs, sa juridiction particulière. Les papes et les empereurs accordèrent aux loges des privilèges considérables. Les évêques, les abbés, les églises, les villes, les seigneuries, tout ce qui bâtissait et dépensait de l'argent, étaient contraints par une impulsion occulte, par l'esprit du temps, de chercher leurs constructeurs dans le sein de cette association, parmi les *hommes des pierres vives*. Pendant longtemps les statuts de la société ne furent point écrits ; ils se conservaient par la transmission orale et étaient communiqués par les vieux maîtres aux jeunes générations. L'institution ne reçut qu'en 1459 les caractères de la régularité légale ; c'est alors aussi qu'elle rédigea et divulgua ses règlements, comme on le verra dans la notice de Jost Dotzinger. Les livrets des tailleurs de pierre (*Steinmetzbüchlein*), qu'on rencontre encore dans les mains des ouvriers au xv^e siècle, sont un dernier souvenir de l'ancienne constitution secrète des loges maçonniques, et la vénération spéciale que ces livrets accordent au mystérieux Albert de Strasbourg me semble être un débris des hommages qu'Erwin avait décernés à son prédécesseur dans les travaux de Notre-Dame, à l'architecte des nefs.

Erwin de Steinbach mourut à Strasbourg, le 17 jan-

vier 1318. Sa femme Husa, appelée aussi Gertrude par quelques documents, l'avait précédé dans la tombe depuis le 21 juillet 1316. Il fut enterré dans le petit cimetière (*Leichhæfel*) qui se trouve entre la chapelle de Saint-Jean-Baptiste et le grand séminaire. Ce petit cimetière paraît avoir été le lieu de repos spécialement assigné aux membres de la corporation des tailleurs de pierre, la nécropole des architectes de l'œuvre de Notre-Dame. On y voyait anciennement les pierres funéraires de Jean Hultz II et de Jacques de Landshut. Aujourd'hui, il n'a plus conservé que les épitaphes d'Erwin, de sa femme Husa et de maître Jean Erwin, que je regarde non comme le fils, mais comme le petit-fils du grand Erwin. Elles sont sculptées en creux, en belles majuscules gothiques, sur le contrefort oriental de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste. Celle de Husa tient la partie supérieure du champ où se développent les inscriptions successivement entaillées dans la pierre; celle de Jean est figurée sur le socle du contrefort. L'épitaphe d'Erwin, qui occupe la place centrale, est ainsi conçue :

*Anno Dom. M.CCC.
XVIII. XVI. KL. Feb-
ruarii. O. magr.
Erwinus. gubernator.
fabricæ. eccl.
Argnt. T.*

Une chose frappante dans ce texte est l'absence de l'indication d'un lieu d'origine. Erwin est simplement appelé *magister Erwinus*. Kœnigshoven n'a pas connu le nom d'Erwin, ou du moins il ne le mentionne point dans sa chronique. Je pense que Speckle est le premier auteur qui lui donne le titre complet d'Erwin de Stein-

bach, emprunté certainement à l'inscription qui se trouvait autrefois dans la voussure du portail septentrional (*Schappelhurm, porta corollarum, porta sertorum* : portail des guirlandes). Cette inscription est le plus ancien document qui parle d'Erwin de Steinbach, mais personne n'en a jamais pu déterminer la date authentique. Elle n'est pas contemporaine d'Erwin, cela est manifeste. Jamais, d'après les lois générales de l'épigraphie, un architecte n'aurait osé qualifier son œuvre de *gloriosum opus*, et encore bien moins une œuvre qui n'était que commencée. Une telle expression trahit un hommage que l'on voulait rendre à l'artiste mort depuis longtemps en même temps qu'on voulait conserver les souvenirs de l'époque où le monument avait été fondé. L'inscription ne fut donc taillée qu'à un moment très-éloigné du temps d'Erwin, en 1439 peut-être, quand Jean Hultz de Cologne termina la flèche et alors que des traditions incertaines et altérées ne pouvaient plus fournir que des souvenirs douteux et des désignations défigurées.

L'építaphe d'Erwin figurait dans les livres qui retracent l'histoire de la cathédrale. Schad l'avait donnée dès 1617, en disant qu'elle se trouvait sur un pilier de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste (1). Du temps de Grandidier, elle était encore apparente, car il dit en termes exprès « on voit encore aujourd'hui l'építaphe « d'Erwin et celle de sa femme au dehors de la cathédrale, dans la petite cour attenante à la sacristie du « Grand-Chœur (2) ». Si tel était l'état de choses en 1782, il est bien difficile de comprendre qu'en 1771, Gœthe n'ait pas pu découvrir la tombe d'Erwin, comme

(1) SCHAD, *Summ. templ. Argentor.* p. 50.

(2) GRANDIDIER, *Essais sur la cathédr.* p. 48.

il s'en plaint, et encore moins qu'il n'ait pas trouvé un seul compatriote d'Erwin qui pût la lui indiquer. Gœthe, évidemment, a oublié de s'adresser au bon endroit pour obtenir l'information qu'il cherchait, ou bien il était alors plus occupé du presbytère de Sessenheim que de la pierre sépulcrale du grand architecte. Le plus ignare des sacristains de la cathédrale pouvait conduire l'amant de Frédérique Brion sur la tombe d'Erwin. Schnée-gans a donc pris trop au sérieux les doléances poétiques de Gœthe (1). Plus tard, quand les constructions du grand séminaire eurent retranché à la circulation publique les abords de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste et que les désordres de l'époque eurent accumulé des amas de décombres et de charbons sur le sol du *Leich-harfel*, jusqu'au-delà des inscriptions mortuaires, ces doléances ou d'autres auraient été justifiées. Pendant les années d'orage qui sévirent de 1789 à 1815, le souvenir de la tombe d'Erwin paraît s'être véritablement perdu dans la population strasbourgeoise. Les épitaphes erwiniennes ne furent rendues à la piété publique que par les recherches de deux amis des anciennes gloires du moyen-âge. En 1816, Sulpice Boissérée et Maurice Engelhard, qui avaient entrepris un pèlerinage de découvertes dans la cathédrale et dans ses alentours, retrouvèrent les antiques monuments sous les alluvions de la période révolutionnaire. Depuis lors, toute pensée saintement émue au souvenir du grand nom peut se recueillir et rêver sur la cendre d'Erwin mêlée à la poussière d'un peuple d'ouvriers.

Le décès d'Erwin est inscrit dans le registre des donations faites à l'œuvre de Notre-Dame, deux jours après l'événement, c'est-à-dire le 14 des calendes de février

(1) SCHNÉE-GANS, *L'épitaphe d'Erwin de Steinbach*, p. 6.

(19 janvier). Il légua à la cathédrale son cheval et une rente de quatre onces pfenning, monnaie de Strasbourg. Ce don est enregistré sous cette brève formule : « *Item magister Erwinus hujus operis obiit, dedit equum et redditus III^{or} unciarum.* »

Erwin laissa trois fils connus : Erwin II, qui lui succéda, Jacques, qui bâtit Haslach, et Winlin, qui fut le successeur d'Erwin II. Je ne discuterai pas ici la descendance d'Erwin de Steinbach. On la trouvera exposée et établie, d'après ses données les plus acceptables, dans les notices qui traitent des enfants d'Erwin. On ne sait point s'il a eu des filles. La tradition qui lui donne pour descendante la statuare Savine est fausse et présente un anachronisme d'un siècle au moins, comme je l'ai démontré. Il ne serait toutefois pas impossible que le maître du XIII^e siècle eût laissé une fille du nom de Savine, à laquelle la légende populaire, toujours ardente à concentrer la gloire sur les noms qu'elle vénère, ait attribué les talents d'une Savine antérieure. Dans cette hypothèse, le nom de Savine serait un nouvel argument en faveur de la nationalité française d'Erwin. Sainte Savine est une individualité religieuse purement française, inscrite dans les calendriers de l'Ile-de-France et des provinces avoisinantes, sous le 29 du mois d'août, et qui ne figure point dans les calendriers germaniques. En choisissant pour un de ses enfants une patronne honorée dans les environs de Paris, Erwin aurait attesté une fois de plus qu'il était de sang français. Je ne présente cette conjecture qu'avec la plus grande réserve et sans aucune insistance. La défiance qui peut s'attacher aux traditions sur une Savine fille d'Erwin ne doit pas atteindre les sérieuses raisons sur lesquelles j'ai proposé de fonder l'origine française d'Erwin.

Nous ne possédons aucune représentation iconogra-

phique d'Erwin de Steinbach. La remarque n'en devrait pas même être faite, s'il n'était pas toujours prudent de détourner les imaginations des fables que la poésie populaire et souvent aussi l'histoire présentent à leur crédulité. Schad et Kunast voyaient un maître de l'œuvre de Notre-Dame dans le petit homme sculpté dont le buste pose sur la balustrade de la chapelle de Saint-André, dans le transept méridional ; néanmoins, ils ne nommaient point ce maître. Le peuple en faisait l'image d'Erwin de Steinbach. Il est certain que cette figure n'est qu'un caprice d'artiste, comme on en voit beaucoup dans les monuments du moyen-âge, retraçant peut-être le souvenir d'un de ces faits merveilleux qui abondent dans l'histoire de l'architecture. Il est certain aussi que le petit homme malicieux et rustique de la balustrade de Saint-André, habillé aux couleurs de la ville, est un travail de la fin du xv^e siècle (1). Cependant, Jean-François Félibien, un homme de science, a adopté l'idée que cette statuette reproduisait les traits d'Erwin, et sous l'autorité de cet écrivain, cette idée pourrait fort bien se montrer un jour ou l'autre dans quelque ouvrage nouveau. « L'on voit aussi en quelqu'en-
« droit, dit-il, la figure de l'architecte Erwin, mais c'est
« au-dedans de l'église, proche l'un des gros piliers de
« la croisée, et cette figure paroît comme appuyée sur
« la balustrade du corridor d'en-haut et regarder le
« pilier opposé (2). » L'honnête Félibien me paraît avoir visité la cathédrale en compagnie de l'hôtelier chez lequel il s'était logé.

(1) Voyez dans STOEGER, *Sagen des Elsasses*, p. 504, un travail de L. Schnéeegans sur le *Bonhomme de la galerie*.

(2) FÉLIBIEN, *Recueil hist. de la vie des plus célèbres architect.* Paris, 1687, 4^e, p. 233.

LA SŒUR ANONYME DE SOULTZMATT, RELIGIEUSE
DANS LE MONASTÈRE DES DOMINICAINES DE BÂLE.

Une religieuse native du bourg de Soultzmatt, mais dont le nom ne nous a point été conservé, était, vers l'année 1279, copiste (*Scriptrix*) chez les sœurs prêcheuses du monastère de Klingenthal au Petit-Bâle. Ce couvent avait été d'abord établi, sous la règle augustinienne, à Hüsseren, au-dessus de Marbach, et fut transféré, en 1256, (1) dans la vallée de Wehre où un noble bâlois, Walther de Klingon, lui avait fait des donations considérables. Depuis 1234 ou 1248 il avait passé sous la règle de saint Dominique.

Notre sœur inconnue de Soultzmatt était probablement entrée dans l'ordre des dominicaines à l'époque où celles-ci habitaient encore Hüsseren, localité voisine de son lieu de naissance. Elle paraît avoir possédé une habileté remarquable dans l'art calligraphique. L'on rapporte d'elle un trait qui était considéré, sinon comme un fait merveilleux, au moins comme un tour de force professionnel, une singularité d'adresse artistique. Elle transcrivit, pour le service du chœur des dominicains de Bâle, le lectionnaire d'hiver et elle n'employa pour ce travail étendu qu'une seule plume ; elle exécuta pour les mêmes religieux le lectionnaire d'été et n'usa pareillement qu'une seule plume pour ce grand travail (6). Nous trouvons dans ce fait une nouvelle preuve que l'art calligraphique était l'objet d'une culture spéciale dans les maisons religieuses de femmes, et que

(1) *Ann. et chron. des dominic. de Colmar*, édit. 1854, p. 13 et 17. — BURCKHARDT ET RIGGENBACH, *Die Klosterkirche zu Klingenthal*, p. 4.

celles-ci fournissaient souvent leurs livres liturgiques aux monastères d'hommes, soit à titre de présent fraternel, soit comme travail imposé par les coutumes monastiques.

HUSA, STATUAIRE APOCRYPHE.

Autour de la renommée d'Erwin de Steinbach rayonnent, comme d'un astre central, quelques renommées secondaires, chimériques, légendaires. La saine critique historique, nous l'avons vu, a déjà récusé celle de sa prétendue fille Sabine; elle doit aussi écarter celle de sa femme Husa. Dans l'imagination du peuple alsacien du moyen-âge, Erwin ne pouvait prendre place que comme le chef d'une tribu d'artistes; elle l'escortait de toute une famille maniant le ciseau et l'équerre, femme, fille, garçons; elle ne voulait le voir qu'entouré de sculpteurs et d'architectes, animés, comme lui, du feu de la création, et ayant puisé dans son âme, dans son sang, la passion de vivifier la pierre. L'histoire sérieuse ne peut rien emprunter à ces efforts de la poésie populaire. Elle range parmi les maîtres de l'architecture trois fils d'Erwin, Jean, Jacques et Winlin, parcequ'elle a reconnu et constaté la trace de leur activité; mais elle rejette dans le domaine de la légende la fausse Sabine et Husa.

Je n'ai rencontré qu'un écrivain qui a attribué à Husa, la femme d'Erwin, la gloire d'avoir secondé, par l'art de la sculpture, son mari dans ses travaux (1). M. de Kentzinger, n'indique point sur qu'elle autorité il a admis ce fait. Peut-être l'a-t-il seulement puisé

(1) KENTZINGER, *Chos. mémor. du vieux temps*, p. 403.

dans la circonstance qu'Erwin, sa femme Husa et leur petit-fils Jean figurent dans une même épitaphe sur le contrefort extérieur du pilier de la nef de Notre-Dame qui touche au pignon du séminaire. Peut-être même s'est-il borné à le recueillir dans cette tradition tenace qui a enveloppé l'histoire de la cathédrale de Strasbourg de tant de fables.

Schnéegans, qui a si profondément pénétré dans l'histoire de ce monument, n'a jamais regardé Husa comme une artiste, et M. Spach, loin de la décorer de l'auréole sacrée de l'art, la représente sous les traits d'une matrone prosaïque, positive et réaliste, blasphémant le génie de son époux et maudissant ses nobles aspirations :

Es geh' die Kunst
Zu allen Teufeln !

Die Kunst ist mager wie der Tod ;
Vor allem schaff der Meister Brod (1),

antienne lugubre, désespérante, qui a souvent retenti autour du génie, dans les heures saintes où il créait les merveilles sur lesquelles rêve l'esprit de l'humanité.

C'est aussi faire l'histoire des artistes que d'exclure de leur noble phalange les usurpateurs et les apocryphes.

L'épitaphe de Husa a fourni l'occasion d'une supposition très-singulière et que je considère comme entièrement chimérique. Schnéegans, et surtout M. Séeborg (2), ont voulu y découvrir la preuve qu'Erwin de Steinbach était de race noble. Cette épitaphe est ainsi conçue : « *Anno. Do. M.CCC.XVI. Kl. augti. O. dna. « Husa. uxor. magri. Erwini.* » Parce que l'inscription donne à Husa la qualité de *domina*, les deux écrivains

(1) SPACH, *Der Munsterbau, Oratorio.* p. 1v et 3.

(2) SÉEBORG, *Die Juncker von Prag*, p. 23.

concluent qu'Erwin appartenait à une famille noble, le titre de *dame* n'étant accordé qu'aux femmes de sang noble, et les mœurs de l'époque ne comportant pas l'alliance d'un roturier avec une fille de condition privilégiée.

En partant de ce principe, ils aboutissent à penser qu'Erwin était nécessairement du corps de la noblesse, et M. Séeberg le classe avec assurance dans la famille noble des Steinbach qui a existé dans les pays du Rhin supérieur. L'argumentation n'est pas aussi solide qu'elle le paraît de prime abord. Il n'est pas du tout certain que l'expression de *domina* était exclusivement réservée aux femmes nobles et qu'elle ne pouvait pas être exceptionnellement décernée à des personnes entourées de la considération publique. En second lieu, il y a de la rigueur à prétendre que jamais un roturier n'était admis à épouser une fille noble. Si les exemples de pareilles unions manquent dans certains pays de l'Allemagne, ils ne sont pas inconnus dans le nôtre. Nous verrons encore au xv^e siècle le bourgeois Jean Mentelin épouser une fille de la famille de Matzenheim. C'est donc une pure fantaisie que d'avoir imaginé, sur des raisons aussi peu décisives, une origine noble pour Erwin. Par cette conjecture, l'on ne faisait que compliquer le problème déjà si obscur de la personnalité d'Erwin. L'on aura compris que le désir de ne pas contribuer à cette complication inutile m'a décidé à écarter de la notice sur Erwin une hypothèse que je regarde comme absolument hasardée.

PIERRE, FRÈRE DE L'ORDRE DE SAINT DOMINIQUE,
SCULPTEUR A COLMAR.

Le Livre des Anniversaires des Unterlinden de Colmar

contient cette brève mention : « *viii Idus augusti* (obiit) *frater Petrus, lapicida noster* » (1). Cet obit rappelle la mémoire d'un moine sculpteur en pierre qui fut employé aux travaux du monastère des dominicaines de Saint-Jean, et qui obtint une messe annuelle en reconnaissance des services qu'il leur avait rendus. Il contribua, sans aucun doute possible, à l'achèvement des bâtiments de la maison, et peut-être est-il l'architecte de l'aile méridionale du cloître des Unterlinden, laquelle, comme je l'ai remarqué (2), diffère, sous le rapport du dessin et du travail, des parties qui appartiennent au frère Volmar. Cette aile est postérieure aux trois autres, un peu moins riche de sculpture et moins pure de style que celles-ci. Je pense que ce travail peut-être placé dans les dernières années du xiii^e siècle, tout au plus au seuil du xiv^e. L'écriture de la mention insérée au nécrologe se rapporte à cette époque.

GUILLAUME, MOINE DE LUCELLE, CALLIGRAPHE.

Ce calligraphe m'est fourni par le nécrologe de Pairis :
 « *Memoria fratr. Wilhelmi monachi Lucellensis qui li-*
brum missalem ad nostrum majus altare multa scripsit
diligentia (3). »

L'abbaye de Pairis, fondée en 1138, au val d'Orbey, était une filiale de Lucelle, de l'ordre de Cîteaux. De même qu'elle avait reçu ses premiers moines de Lucelle,

(1) *Liber Annivers. soror. sub tilid*, f° 10 v°, mss. de la bibl. de Colmar précédant un martyrologe d'Usuard.

(2) Voy. *suprà*, VOLMAR, p. 165.

(3) *Tabul. mortuor. monast. Parisiens.* f° 59 v°. Archives du Haut-Rhin.

elle en reçut aussi ses premiers beaux livres liturgiques. Nous avons vu que Lucelle avait, à la fin du XII^e siècle, une école de miniaturistes et de calligraphes. Je n'ai pas osé placer Guillaume dans cette époque reculée, avant Helinand, ou dans son temps, le nécrologe ne donnant aucun renseignement sur le siècle où il vécut ; mais je pense qu'il peut être porté sans erreur dans le XIII^e. Une messe perpétuelle, voilà le prix dont la reconnaissance d'une abbaye payait, au moyen-âge, un de ces missels sortis de la main des moines écrivains.

WERNHER, ORFÈVRE A BÂLE.

Il était bourgeois de la ville de Mulhouse, déclarée cité impériale en 1273, s'établit et travailla à Bâle, sur la fin du XIII^e siècle et dans le commencement du XIV^e (1). Bâle fut un des sièges principaux de l'orfèvrerie allemande, au moyen-âge, et elle conserva sa réputation artistique jusqu'à la réformation et même au-delà de cette époque.

HUGO RIPELIN DE STRASBOURG, PRIEUR DES DOMINICAINS DE STRASBOURG, PEINTRE ET CALLIGRAPHE.

Hugo Ripelin, dans le latin de l'époque *Ripilinus*, était né à Strasbourg. Il appartenait à la famille Ripelin, une de nos plus anciennes familles de ministériaux et plus tard de chevaliers. Un Rodolphe, surnommé Ripelin, était prévôt de l'évêque de Strasbourg en 1225; Otto Ripelin était membre du Conseil en 1227, et le chevalier

(1) *Basler Taschenbuch*, ann. 1856, p. 172.

Hugo Ripelin exerçait la charge de *magister burgensium* en 1230 et 1240. Celui dont nous nous occupons ici entra dans l'ordre des frères prêcheurs et fit, selon toute probabilité, sa profession monastique dans le couvent de Strasbourg, alors célèbre par le séjour qu'y avait fait Albert le Grand. Ripelin devint prieur de la maison que les dominicains possédaient à Zurich et la gouverna pendant longtemps. Dans la dernière partie de sa carrière, vers 1287, il fut mis à la tête du monastère des frères prêcheurs de sa ville natale, charge importante qu'il dut autant à ses capacités administratives qu'à la réunion des talents dont la nature l'avait comblé. Il est signalé par les chroniqueurs de son ordre comme un chanteur excellent (*bonus cantor*), expression qui comprend aussi la composition musicale, et comme prédicateur de mérite (*laudabilis*) qui se distinguait surtout par les dons de l'éloquence. Le caractère essentiellement militant de l'ordre auquel il appartenait ne l'empêcha point de tourner ses regards vers les régions de l'idéal. Ripelin est un des rares exemples de ces moines dominicains en qui se réunissaient la passion des arts et les sérieuses préoccupations de la mission intérieure que les élèves de saint Dominique accomplissaient dans le catholicisme déjà ébranlé par des mouvements de réforme.

Hugo Ripelin s'était appliqué à transcrire des livres et il le faisait avec une habileté qui lui valut d'être qualifié de bon calligraphe (*scriptor bonus*). L'annaliste qui a écrit les Appendices de la Chronique de Colmar ajoute (1) qu'il était peintre (*atque depictor*). La gé-

(1) *Annal. et Chron. des dominic. de Colmar*, éd. de 1854, p. 218.
— KOPP, *Rückblicke auf die Gesch. der neuen Kirche in Strassb.*
p. 15.

néralité de cette expression nous laisse incertains sur le point de savoir s'il faut entendre par là qu'il illustrait de miniatures les manuscrits transcrits par lui ou qu'il se livrait à la peinture proprement dite des tableaux, soit sur panneaux, soit sur murailles. Il est regrettable que le laconisme des informations qu'on nous a laissées ne nous fassent pas mieux connaître un homme aussi éminent et aussi complet que paraît l'avoir été le prieur Ripelin. Il avait écrit une *Somme* sur la vérité théologique (*Compendium theologiæ veritatis*) qui a été plusieurs fois imprimée.

Hugo Ripelin vécut jusque vers 1290.

L'HYDRAULICIEN ANONYME DE CONRAD DE LICHTENBERG.

En 1292, sous l'épiscopat de Conrad III de Lichtenberg, le protecteur d'Erwin de Steinbach, la ville de Strasbourg fut dotée d'un grand travail d'édilité publique. Un architecte, dont le nom est resté inconnu, trouva le moyen de dériver les eaux de l'Ill à travers plusieurs parties de la ville et d'organiser une canalisation ingénieuse qui fournissait à la fois des ressources à l'industrie et donnait à la cité de l'agrément et les avantages hygiéniques d'une plus grande salubrité. Nous ignorons sur quel système cette distribution d'eaux courantes était conçue et exécutée; nous savons seulement que jusqu'à cette époque Strasbourg avait été privé de tout travail de ce genre. Un passage très laconique des *Annales de Colmar* mentionne cette entreprise en ces termes : « *fluentes aquas per plateas argentinienses artifex invenit* (1). » Guilliman, d'après

(1) *Annal. et Chron. des dominic. de Colmar*, éd. 1854, p. 154.

les anciennes chroniques, dit que les travaux de 1292 contribuèrent beaucoup à l'embellissement et à l'assainissement de la ville (1).

Cette canalisation, à laquelle s'ajoutèrent dans les siècles suivants quelques autres artères du même genre, donnait à certains quartiers de la ville une physionomie inattendue et originale. Les voyageurs du xvii^e siècle en paraissent vivement frappés; quelques uns vont jusqu'à comparer Strasbourg à la ville des lagunes et l'appellent une *Venise allemande*. Strobel a cru pouvoir déterminer topographiquement les travaux de l'ingénieur inconnu. Selon cet écrivain, ils auraient consisté dans le canal ou Fossé des Tanneurs, comblé en 1837, si curieusement encaissé dans son parcours par de hautes maisons où s'exploitaient les diverses industries de la tannerie, de la mégisserie et de la draperie. L'ingénieur auquel Strasbourg fut redevable de ces améliorations, alors considérables pour son régime sanitaire et industriel, eut le malheur, en parcourant ses travaux, de tomber dans le canal qu'il avait fait exécuter et il ne put être sauvé. Le dominicain de Colmar relate cet événement sous l'année 1293, en ces termes : « *Inventor ac magister « operis quod in Argentina Bruescam fluere per vicos faciebat ab eo cecidit et expiravit* (3). »

WURMSER LE VIEUX, PEINTRE STRASBOURGEOIS ÉTABLI A PRAGUE.

Cet artiste inconnu et inconnu fut le père des peintres Nicolas Wurmser et Kunze qui brillèrent à

(1) GUILLIMAN, *De episc. Argentin.* p. 316.

(2) STROBEL, *Vaterl. Gesch. des Elsasses*, II. 129.

(3) *Annal. et Chron. des dominic. de Colmar*, p. 156.

Prague dans le XIV^e siècle. Il paraît avoir quitté Strasbourg sur la fin du XIII^e siècle, sans avoir laissé aucune trace ni de son individualité, ni de ses œuvres. Je propose de le reconnaître sous le nom de Wurmser le *vieux*. On trouvera dans les notices consacrées à ses deux fils les éclaircissements qui doivent le faire accepter dans la série des artistes alsaciens. Contemporain d'Erwin de Steinbach, sorti peut-être des ateliers de Notre-Dame de Strasbourg, l'esprit d'aventure ou le besoin de travail le poussa en Bohême où il resta jusqu'à sa mort qui est aussi ignorée que sa vie.

XIV^e SIÈCLE.

JEAN WAGNER, MOINE FRANCISCAIN A THANN,
ARCHITECTE.

On peut sans tomber dans l'esprit de système, diviser l'histoire de l'architecture religieuse dans l'Occident en trois grandes époques essentielles et fortement caractérisées.

La première, qui commence aux origines même de l'art chrétien et qui se termine à la fin du XII^e siècle, a vu naître les monuments que la science archéologique a classés sous le titre de lombards, de byzantins ou de romans. Les édifices de ce style sont comme les ancêtres de la grande famille d'églises que l'architecture catholique a répandue sur la terre chrétienne. Cette première période est la période *sacrée* dans laquelle l'art en général, et l'architecture plus spécialement, a un caractère sacerdotal, hiératique; les artistes sont des ecclésiastiques; toutes les manifestations de l'art viennent des monastères ou des écoles épiscopales; le monde n'en connaît pas d'autres; les architectes sont des religieux, des moines, des abbés, des évêques; il en est de même des peintres, des sculpteurs, des orfèvres, des calligraphes, des musiciens etc. L'Église retient dans son sein, dans ses cloîtres, dans ses écoles, dans ses asiles pieux, tous les arts, toutes les sciences, tous les moyens de la pensée humaine, non pour les confisquer, comme on l'a cru, mais pour les conserver, les réchauffer, les faire vivre, les développer, jusqu'à l'heure où la société laïque sera assez forte d'esprit, assez cultivée intellectuellement, pour les recueillir, les

continuer, les agrandir et les perfectionner. Non seulement l'Église était alors la seule puissance pensante, le seul pouvoir intellectuel, ayant de l'étude et du temps à donner aux besoins de l'esprit, aux aspirations idéales, mais encore, en cet âge de foi vive, elle ne pouvait pas laisser à d'autres mains qu'à celles consacrées par elle le soin et l'honneur de la décoration de ses temples et de ses monuments.

La seconde période de l'architecture religieuse est contenue dans un seul siècle, le xiv^e. C'est l'âge *héroïque* de l'architecture. Il a inauguré, appliqué dans les plus vastes proportions et porté à son degré suprême de grandeur et de perfection un style, un art nouveau, l'art ogival ou gothique. Les Allemands se passionnent à faire de cet art un art germanique; les Français le font naître sur leur sol et le revendiquent comme un fruit de leur civilisation. Si l'on n'a d'autre intérêt, d'autre passion, que l'intérêt et la passion de la vérité, on confessa que l'art ogival est véritablement un art français. Ses premières manifestations se sont produites dans l'Ile-de-France, dans le domaine royal, dans le patrimoine de la couronne de France. Cette nouvelle architecture, savante autant que hardie, sort de l'ancienne, mais elle en sort par un effort d'émancipation, par une secousse révolutionnaire. C'est un esprit nouveau, l'esprit laïque, qui se dégage des enveloppes de l'école ancienne et brise les formules traditionnelles de l'art sacré, de l'art liturgique et sacerdotal. Les grands architectes de l'ère ogivale, les vaillants artistes de cette renaissance chrétienne, catholique encore, animée d'un souffle puissant, sont presque tous des hommes du siècle, des membres de la société civile, Robert de Luzarches, Thomas de Cormont, Pierre de Montereau, Jean de Chelles, Villard de Honnecourt, Pierre de Corbie,

Erwin de Steinbach. Ils se ramifient en plusieurs écoles : l'école de l'Île-de-France à Paris, celle de Champagne à Reims, celle de Bourgogne à Dijon, celle de Normandie à Rouen. Avec eux, c'est le tiers-état, la bourgeoisie courageuse, avide de liberté municipale, affamée du besoin d'agir et de produire, curieuse de percer les antiques secrets de l'art sacerdotal, qui apparaît sur la scène, non pour détrôner haineusement les artistes ecclésiastiques, mais pour partager avec eux la gloire du travail de l'esprit, pour introduire la société séculière dans le sanctuaire du beau, de l'art, et la relever ainsi de la longue infériorité morale où elle vivait abaissée pendant des siècles. L'émulation intellectuelle est une chose sainte dans la famille humaine. Il faudrait donc vénérer ce mouvement, même s'il avait son principe dans une pensée factieuse ; on est forcé de l'admirer en reconnaissant qu'il ne cessait pas d'être respectueux et profondément religieux, même en étant libre, hardi, entreprenant, novateur. L'art laïque ne se proposait pas de supprimer et de supplanter ce qui existait ; il voulait concourir avec la puissance ancienne et la soulager dans le noble labeur qu'elle avait si longtemps accompli toute seule.

La troisième période de l'architecture religieuse commence avec le XIV^e siècle ; c'est l'âge *bourgeois*, purement civil, de l'art ; c'est celui dans lequel nous entrons.

Ses caractères distinctifs sont tranchés. Il n'a plus la grandeur de l'âge héroïque, ni sa fougue divine, ni son ampleur ; mais il a plus que lui l'abondance des œuvres, le nombre des entreprises. Il fait moins de monuments grandioses, mais il élève beaucoup d'édifices, et il a le mérite de continuer, d'achever quelquefois, ceux que la période précédente a conçus, commencés. Son travail sent plus l'esprit administratif que l'enthousiasme et

respire l'utilité plus que la poésie. Cet âge bourgeois durera trois siècles, car il a immensément à construire et à rebâtir : églises, monastères, abbayes, châteaux, hôtels-de-ville, halles, fontaines, habitations privées, etc.

Le XIII^e siècle est dominé, en Alsace, par la grande personnalité d'Erwin de Steinbach ; le XIV^e n'a rien à lui comparer sous le rapport de la puissance et du génie ; mais il vit de son influence, de son exemple, de son enseignement. L'Alsace ne compte plus de maître architecte, de *maître des pierres vives*, égal aux plus grands noms ; mais elle compte des maîtres nombreux, excellents encore, puisque beaucoup d'entr'eux sont certainement des disciples d'Erwin, et dans tous les cas des élèves formés dans l'école d'architecture qu'il a fondée et laissée active et florissante.

Le XIV^e siècle se signale encore par un autre trait. L'art y contracte un caractère plus personnel, plus historique ; nous apercevons plus distinctement l'homme, le travailleur, l'artiste. Celui-ci sort de l'ombre mystérieuse où se cachaient les artistes ecclésiastiques ; il abdique le régime de l'anonymie qui avait dominé dans le travail monastique, religieux ; il n'a plus de motif pour céler son individualité, il la montre au contraire et s'en fait honneur. Ce qui nous est encore dérobé, inconnu, ne l'est point par l'humilité naturelle et volontaire des artistes, mais par l'injure du temps, par la perte des documents historiques, et surtout par l'ignorance où nous sommes de tout ce que contiennent ceux qui gisent dans les archives publiques et particulières. Lorsqu'elles auront été toutes fouillées, éclairées, lorsque nos documents auront tous été lus, nous apprendrons beaucoup de faits dont nous ne pouvons nous douter présentement, nous conquerrons à la lumière beaucoup de noms nouveaux pour l'histoire de l'art.

Mes recherches m'en ont fourni un grand nombre ; mais il en est encore beaucoup qui sont enfouis dans les vastes limbes de nos dépôts, dans les nécrologes, dans les urbaires, dans les registres de bourgeoisie, dans les comptes d'églises ou de seigneuries, dans ces papiers sans forme et sans nom que la main patiente de nos érudits, de nos archivistes, ouvre petit à petit. Quand ce grand labeur sera terminé, le livre que j'essaie pourra recevoir son complément et sa dernière lumière.

Bien que le xiv^e siècle ouvre l'ère bourgeoise de l'architecture, il ne faut pas s'attendre à n'y rencontrer que des laïques. L'invasion des laïques dans le domaine de l'art n'a pas eu, ne pouvait pas avoir, un caractère tellement absolu et radical. Les temps ne se transforment pas avec une si ferme décision. Dans le grand mouvement d'émancipation artistique du xiii^e siècle, où l'art passa des sanctuaires dans les associations bourgeoises d'ouvriers, il reste encore, comme je l'ai remarqué, des ecclésiastiques architectes : les abbés Ortulf et Ulrich à Salmansweiler, Arnold II et Henri II à Saint-Blaise, Godfrid de Molsheim à Schuttern, Volmar aux Unterlinden de Colmar, l'écolâtre Frédéric à Saint-Thomas, l'abbé Edelin à Wissembourg et bien d'autres encore. La même chose arriva au xiv^e siècle. L'esprit laïque fut prépondérant dans le domaine de l'art, mais le personnel des artistes ne fut pas exclusivement séculier. Sur trente architectes, j'en compte encore six qui appartiennent au clergé. Celui-ci en fournira encore au xv^e, au xvi^e, au xvii^e siècle et même plus tard.

Le premier architecte, dans l'ordre des dates, au xiv^e siècle, est précisément un religieux, le frère Jean Wagner, moine franciscain.

Il était né à Rothweil, dans la Souabe, d'une famille riche, et appartenait soit au monastère de Fribourg,

soit à celui de Bâle. En 1279, il arriva à Altkirch, conduisant un petit essaim de moines de son ordre, et sollicita du comte Thiébaud de Ferrette la faveur de s'y établir. Thiébaud la lui refusa, mais il l'adressa à l'abbé de Murbach (1) qui lui accorda un asile à Bitschwiller. Les services de la colonie franciscaine déterminèrent, en 1286, le comte de Ferrette à lui promettre un établissement à Thann, mais ce ne fut qu'en 1297 qu'il leur donna sa maison de chasse située à l'extrémité supérieure de la ville (2). On commença par édifier les bâtiments conventuels et les franciscains y entrèrent en 1302 (3). En 1303, Jean Wagner posa les fondements de l'église et du chœur (4), et y fit travailler avec tant de zèle que la nef était sous toit l'année suivante et le chœur entièrement terminé au mois d'octobre 1306 (5). Le cloître fut achevé en 1310, ainsi que les bâtiments accessoires, et la consécration religieuse fut donnée au monastère et à l'église le dimanche avant la Toussaint de l'année 1311, par l'évêque de Drépan, Martin, coadjuteur de l'évêque de Bâle (6). Le chroniqueur de Thann croit que le frère Jean Wagner fut nommé, dans le chapitre général tenu à Francfort, en 1313, le premier père gardien du monastère qu'il avait bâti (7), ce qui est entièrement dans les vraisemblances. L'on ne trouve point la date de la mort de Jean Wagner.

La *Chronique des franciscains* de Thann lui donne en plusieurs endroits le nom latin de *Carpentarius*, traduc-

(1) *Annalen der Barfüsser zu Thann*. I. 203.

(2) *Idem*. 249.

(3) *Idem*. 263.

(4) *Idem*. 264.

(5) *Idem*. 271. 277.

(6) *Idem*. 287.

(7) *Idem*. 294.

tion exacte du mot allemand *Wagner* (charron), mais qui, par une déviation philologique bizarre, est devenu dans les langues romanes le nom du charpentier.

Le monastère et l'église des franciscains de Thann furent ruinés dans l'incendie que les routiers anglais allumèrent dans la partie supérieure de Thann, le 25 septembre 1376. Le chœur seul échappa, en partie, au désastre. On essaya de rebâtir l'église sur le plan et dans le style du frère Jean Wagner ; mais on fut obligé d'y renoncer, soit faute de ressources suffisantes, soit faute d'un architecte capable (1). Le provincial de l'ordre, Jean Leonis, profès de la maison de Thann, s'appliqua inutilement à faire revivre l'œuvre primitive de Wagner ; il ne put y parvenir et on remplaça, en 1395, la nef de Wagner par un vaisseau tout à fait vulgaire. Ce fait prouve que l'église des franciscains de Thann offrait des caractères architectoniques spéciaux et remarquables, et que Jean Wagner l'avait construite dans le sentiment et dans les principes de la grande école ogivale du siècle précédent. Venu en Alsace, comme on l'a vu, en 1279, il appartenait, par son âge et par ses études, au xiii^e siècle.

Il n'y a aucun doute à élever sur les capacités artistiques de Jean Wagner ; le chroniqueur l'appelle positivement le premier architecte du monastère (*erste Werkmeister*). Il ajoute qu'il avait magnifiquement voûté le chœur et qu'il l'avait décoré ainsi que le cloître de belles verrières peintes représentant la vie de saint François et de saint Antoine ; l'église n'était pas voûtée, mais elle était ornée de peintures et de riches autels.

On pourrait être tenté d'attribuer à Wagner les portails de l'église de Saint-Thiébaud de Thann. La *Chro-*

(1) *Annalen der Barfüsser zu Thann*. I. 459.

nique des franciscains place leur construction entre 1300 et 1310, dans la même période de temps qui vit s'élever le monastère et l'église des franciscains. Cette supposition me paraît devoir être écartée par un motif péremptoire. Si Jean Wagner avait été l'architecte des premières parties de Saint-Thiébaud, les documents et la tradition du convent des franciscains n'auraient pas gardé le silence sur un fait aussi considérable pour l'honneur de la maison. La chronique qui a relevé avec soin tous les travaux de Wagner n'aurait pas négligé de relever aussi ceux qu'il aurait consacrés à l'église principale de la ville de Thann.

BURCARD KETTENER, ARCHITECTE A STRASBOURG.

Burcard Kettener, qui succéda, en qualité de maître de l'œuvre de Saint-Thomas de Strasbourg, à l'écolâtre Frédéric, fut le second des architectes connus de cette église. Il était bourgeois de Strasbourg et cumulait avec la maîtrise de l'œuvre les fonctions de receveur du chapitre. Son administration, comme architecte, commence en 1298 et se poursuit jusqu'à une année demeurée inconnue entre 1313 et 1320. Son épitaphe, qui existait encore au XVII^e siècle, était déjà tellement effacée qu'on n'en pouvait lire que ces mots : « *Anno Domini MCCCX....obiit Burcardus... Kettener civis argentinensis* (1). » Sa femme Gertrude, inhumée à côté de lui, était morte en 1309. On voyait sur la tombe de Kettener des armoiries sculptées : un pal accompagné des deux côtés

(1) S. MUEG, *Monum. ecclesiar. argentor.* 1755. de la Bibl. de Strash. n° 137 a.

de sept besants. Un ancien registre des anniversaires de l'église de Saint-Thomas plaçait la mort de Kettener au mois d'avril et celle de sa femme au mois d'octobre (1). Kettener avait fondé dans la rue des Serruriers un béguinage pour six sœurs (2) soumis à la direction de l'abbesse de Sainte-Claire de Strasbourg. Ce béguinage avait un vaste jardin et touchait au cimetière de Saint-Thomas. Kettener l'avait doté d'une redevance de douze réseaux de blé sur ses propriétés de Romansweiler et de Crasstatt, redevance que sa sœur Ellekind transféra plus tard sur d'autres biens (3). Il fonda aussi, en 1311, « pour le salut de son âme et de l'âme de sa femme Gertrude, » deux autels à Saint-Thomas, situés sous la tour occidentale et consacrés l'un à la Vierge et l'autre à saint Jean-Baptiste (4).

Kettener, qui était riche, montra un dévouement infatigable pour les intérêts de l'église confiée à sa maîtrise et surtout pour les travaux qu'il y avait entrepris et ceux qu'il méditait d'y exécuter. Pour obvier à l'insuffisance des ressources financières du chapitre, il contractait des engagements personnels, aliénait une partie de son patrimoine, faisait des donations à son église. Un registre de Saint-Thomas conserve la copie d'un de ces actes, daté de 1313, et où on lit ce préambule touchant qui dévoile l'amour de l'architecte pour son œuvre : « Notoire soit à tous ceux qui liront les présentes lettres, que moi Burcard dit Kettener, bourgeois de Strasbourg, receveur de la fabrique de l'église de

(1) S. MUEG, *loc. cit.* F^o 50^a et 57^b.

(2) SCHMIDT, *Hist. du chap. de Saint-Thomas*, p. 168.

(3) *Alsacia*, années 1858-60, p. 169.

(4) SCHNÉEGANS, *L'église de Saint-Thomas*, p. 40.

« Saint-Thomas, ayant commencé à réparer ou à réédifier les bâtiments de la dite église, mais n'ayant pas les ressources nécessaires pour achever ces travaux, je déclare, que pour parvenir à la réparation de ces édifices, exigée par l'utilité, et en présence des nécessités qui pèsent sur la fabrique, je vends à Fritzeman dit Spies, clerc strasbourgeois, moyennant vingt-un mares d'argent fin, bon et loyal poids de Strasbourg, mon droit d'usufruit que je possède sur les biens de ladite fabrique, etc. (1). » Admirable abnégation que l'art et sa noble passion pouvaient seuls inspirer. L'architecte, le bourgeois, le laïque, vend les droits qu'il a sur son église, pour l'empêcher de tomber en ruine, pour aider à la rebâtir, donnant ainsi à la fois à son œuvre d'affection le travail de son esprit et de ses mains et l'or qu'il a saintement épargné.

Les restaurations que l'église de Saint-Thomas avait reçues dans la dernière moitié du XIII^e siècle n'avaient rien de monumental. Ses murs étaient de simple brique, ses piliers en bois. Ces travaux, d'un aspect attristant et d'une durée éphémère menaçaient le trésor de l'église de dépenses sans cesse renaissantes. Le fidèle argentier de Saint-Thomas, le maître dévoué de l'œuvre, conçut la pensée d'élever un édifice digne et durable.

Il commença par exhausser la tour occidentale du monument, en l'année 1300. Kœnigshoven, dans sa chronique allemande manuscrite, assigne formellement cette date à ce travail (2). La notice latine du même auteur en parle un peu plus abondamment : « cette tour fut construite en l'année 1300, par Burcard Kettener,

(1) SCHNÉEGANS, *loc. cit.* p. 56. Schnéegans qui cite ce titre en donne une traduction fautive.

(2) KÖNIGSHOVEN, *Chronick*, mss. cité par Schnéegans, p. 37.

« bourgeois de Strasbourg, alors maître de l'œuvre. Ce
« même Kettener érigea deux autels sous cette tour
« *nouvellement construite* et fonda deux riches prébendes
« en l'an du Seigneur 1311, et fut enterré près de ces
« autels. »

Schnégans s'est efforcé de démontrer que Kœnigshoven a commis un anachronisme, que cette tour est évidemment antérieure à l'année 1300, qu'elle porte tous les caractères du style roman, et qu'elle appartient conséquemment au XII^e siècle et à la fin de ce siècle (1).

Si Schnégans y avait plus mûrement réfléchi, il ne se serait pas décidé à accuser Kœnigshoven d'une aussi lourde erreur. Le chanoine chroniqueur ne pouvait se tromper sur un fait qui, à son époque, était encore tout récent et sur lequel il avait des informations positives. Personne ne sera tenté de nier que la tour occidentale de Saint-Thomas, dans ses parties naissantes, soit une œuvre romane, et que le caractère de cette architecture se reproduit encore dans le milieu et même plus haut ; mais un architecte de la fin du XIII^e siècle a-t-il pu relever ces assises byzantines d'une continuation de même ordre, telle est la question qui se pose ?

Assurément, la partie inférieure de cette tour accuse un style qui n'est pas le style usuel de l'époque de Kettener et qui remonte au XII^e siècle ; mais on sait, par des exemples multipliés, que les architectes du moyen-âge conservaient quelquefois dans les édifices qu'ils régissaient les parties saines des anciens temps, et qu'ils les continuaient, soit dans les principes de l'art nouveau et modifié, soit dans un style mixte, plus ou moins fidèle aux données primitives. C'est ce qu'a fait Kettener, pour la tour occidentale de Saint-Thomas. Il en a

(1) SCHNÉGANS, *L'église de Saint-Thomas*, p. 38 et ss.

trouvé la partie inférieure en bon état et capable de supporter un exhaussement; il l'a conservée, et, sur cette base, il a continué la tour jusque et y compris l'étage qui contient la rosace. On objecte qu'il a exécuté son travail dans le style roman et que l'emploi de ce mode d'exécution est incompréhensible en pleine époque ogivale. L'objection est dépourvue de solidité. Kettener était un artiste trop sage, trop intelligent, pour greffer des étages gothiques sur un tronc byzantin, en même temps qu'il était trop économe et trop resserré dans ses moyens financiers pour déraciner une base dont il pouvait se servir. Il a procédé raisonnablement en conservant ce qui était digne d'être conservé, et en mettant son propre travail en harmonie avec celui qu'il avait trouvé. Avec cette explication, justifiée par toutes les circonstances, le texte de Kœnigshoven reprend l'autorité qu'il serait téméraire de lui contester, et l'œuvre de Kettener apparaît avec un caractère entièrement rationnel. Quelle difficulté peut-il y avoir sérieusement à concevoir un architecte de l'année 1300 imprimant à la continuation d'un monument du XII^e siècle les caractères principaux de son architecture? Il faut convenir, au contraire, que sous peine de tomber dans les disparates les plus choquantes, il était tenu, selon toutes les règles de la convenance artistique, de respecter le style de l'édifice qu'il se proposait de continuer, peut-être même d'achever. Si, en 1300, l'art roman n'avait plus la vogue, et si l'art gothique était alors en pleine floraison, il serait excessif d'en conclure qu'il fût tombé dans le mépris et proscrit au point de ne plus oser se montrer et de ne pas pouvoir entrer comme moyen dans l'achèvement des anciens édifices. A la vérité, la passion de l'architecture nouvelle fut extrême au XIII^e siècle, et l'amour des formes ogivales fit modifier beaucoup

d'édifices commencés au XII^e siècle et renverser même un grand nombre de monuments romans terminés ; mais ce violent engouement atteignit particulièrement les églises cathédrales et paroissiales. Les abbayes, les collégiales, les monastères, eurent plus de réserve, et une auscultation prudente de leurs finances les préserva des excès de ce fanatisme architectural. Ce point de vue est important dans l'histoire du système ogival ; il tempère l'idée que l'on pourrait se former des sévices que souffrirent les monuments romans. Ces sévices, qui accablèrent les églises cathédrales et paroissiales, ne pesèrent qu'à un bien moindre degré sur les églises conventuelles. Les instituts monastiques, grâce aux considérations tirées de leur intérêt et à la résistance naturelle que leur esprit même opposait aux idées nouvelles, conservèrent beaucoup d'anciennes églises et continuèrent de les achever sans trop les défigurer. Nous verrons plus tard les continuateurs de la tour de Saint-Thomas, Erhart Maler et Nicolas Bertsch, rester fidèles, dans une certaine mesure, à la pensée qui dirigeait Kettener, et achever cette tour sans accentuer trop vivement le style dominant de leur époque, ou tout au moins introduire dans le dessin de leur œuvre certains ménagements destinés à sauver des contrastes trop durs.

D'ailleurs, la proposition qui a tant passionné Schnée-gans vient se briser devant le texte tranchant d'un acte émané de Kettener lui-même. Il dit, dans le titre de fondation des deux autels de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, qu'il les élève, l'un à la droite, l'autre à la gauche du portail principal par lequel on entre dans la tour nouvellement construite (*sub turri DE NOVO constructa*). Ce texte, qui a échappé à Schnée-gans, prouve la vérité de ce qu'écrivait Kœnigshoven. S'il est difficile de supposer que Kœnigshoven ait pu se tromper deux

fois d'un siècle, il est impossible d'admettre que Kettener lui-même soit tombé dans l'erreur : *turris de novo constructa* ne peut être que la tour exhaussée par lui jusqu'à la rosace.

Schnéegans pense que Kettener se préoccupa, pendant sa maîtrise, de la reconstruction de la nef de Saint-Thomas (1). Cette préoccupation est entièrement vraisemblable. La nef était dans un état de délabrement qui rendait sa reconstruction urgente, indispensable. Kettener s'efforça, sans doute, de réunir les moyens nécessaires pour exécuter ce grand travail ; il en dressa probablement le projet, et peut-être même commençait-il à faire les travaux de fondation ; mais ces travaux, s'il les commença, ne dépassèrent pas l'état rudimentaire, car on sait que la nef de Saint-Thomas fut élevée en 1330 par l'écolâtre Jean Erlin, treize ans environ après la mort de Kettener, si on la place vers l'année 1317.

Si Kettener n'est pas sorti de l'école d'Erwin de Steinbach, il est indiscutable qu'il a travaillé sous l'influence de ce grand maître, puisqu'à l'époque où Kettener exerçait sa charge de maître de l'œuvre de Saint-Thomas, Erwin élevait la façade de Notre-Dame de Strasbourg.

JEAN SEILER, ARCHITECTE A MULHOUSE.

Village d'abord, puis bourg ducal, Mulhouse ne fut élevé au rang de ville que sous le règne de Frédéric II. Un diplôme de 1236 le qualifie de *Civitas* (2). C'est à cette époque, dans la première moitié du xiii^e siècle,

(1) SCHNÉEGANS, *L'église de Saint-Thomas*, p. 41.

(2) SCHÖEFLIN, *Alsace illustr.* édit. Ravenex, V, 303.

qu'il convient de placer la construction de son ancienne église de Saint-Etienne, démolie en 1851, et remplacée par le temple protestant actuel, œuvre dont la richesse dissimule mal l'incorrection et dans laquelle l'imagination de l'architecte a méconnu deux lois fondamentales de l'art, la proportion et la convenance destinative.

L'on ignore absolument le nom de l'architecte qui présida à la construction primitive de Saint-Etienne. Cette église paraît avoir eu une certaine importance et exercé une autorité disciplinaire sur plusieurs succursales du pays environnant, car, dès la fin du XIII^e siècle, elle compte parmi ses curés ou recteurs des dignitaires ecclésiastiques appartenant à de grandes familles nobles, tels qu'Eglof de Landsperg, chanoine de Spire, et Hermann de Thierstein, chanoine de Strasbourg (1).

M. de Golbéry (2) a imaginé de faire remonter les parties les plus anciennes de cette église au XI^e siècle, mais il ne donne aucune raison historique de son opinion, si ce n'est la présence, dans la maison du sacristain, de quelques détails d'architecture qu'il rattache bien légèrement à cette époque reculée.

Le droit de collation de la cure de Mulhouse ayant passé, en 1297, au magistrat de la ville, le conseil, avec l'assentiment de la bourgeoisie, décida l'agrandissement, ou, pour parler plus exactement, la reconstruction de l'église devenue trop étroite pour les besoins de la population. Ces travaux durèrent longtemps et paraissent avoir embrassé presque toute la première moitié du XIV^e siècle. Le défaut de ressources ne faisait avancer les travaux qu'avec une extrême lenteur. On y avait cependant consacré tous les revenus de l'église, sollicité

(1) GRAF, *Gesch. der Stadt Mulhausen*, I, 74.

(2) GOLBÉRY, *Antiq. du Haut-Rhin*, p. 119.

et obtenu des donations et des legs, provoqué des indulgences des papes et des évêques ; le magistrat avait levé des impôts, et, sur la proposition de l'architecte, désireux de hâter l'achèvement de son œuvre, il avait décrété (1305) que le meilleur vêtement de tout paroissien décédé tomberait dans le patrimoine de l'église (1).

L'architecte de ces travaux fut Jean Seiler (2), probablement bourgeois de Mulhouse. Il ne conduisit les travaux que jusqu'à l'achèvement de la nef et sans pouvoir la surmonter d'une voûte. Le chœur ne fut bâti que plus tard, en 1360.

L'église de Saint-Etienne était un édifice médiocre ; elle ne révélait, par aucun de ses caractères, l'influence de la grande école de Strasbourg, et dès lors je ne crois pas que Seiler en soit sorti. On doit le ranger parmi ces artistes libres, indépendants, comme le XIV^e siècle en offre beaucoup, qui ont subi l'ascendant du style qui avait prévalu, mais qui n'en avaient point puisé l'étude et la connaissance approfondie dans les associations ou les écoles célèbres de l'époque.

Il ne reste plus aujourd'hui de l'église de Saint-Etienne que la tour. Elle date du temps de Seiler, au moins dans sa partie inférieure. Bientôt toute trace de cette église aura disparu, car cette tour, le plus ancien et l'avant-dernier témoin du vieux Mulhouse suisse, est condamnée à la démolition.

GERTRUDE DE RHEINFELDEN, DOMINICAINE
AUX UNTERLANDEN DE COLMAR, CALLIGRAPHE-MINIA-
TURISTE.

La bibliothèque publique de Colmar possède une tren-

(1) GRAF, *loc. citat.* I, p. 113.

(2) MIEG, *Gesch. der Stadt Mulhausen*, I, p. 19.

taine de manuscrits qui proviennent du monastère des sœurs dominicaines de Saint-Jean de Colmar, si célèbre dans notre histoire sous le nom de couvent *sub tiliâ* ou des *Unterlinden*. Ces manuscrits datent pour la plupart du xv^e siècle. Quelques-uns seulement remontent au xiv^e, et parmi eux un Antiphonaire, un Processional, un Hymnarium, un Psautier, le Martyrologe d'Usnard, les Constitutions et le Livre des prodiges de l'image miraculeuse qui se trouvait autrefois sous l'ambon.

Tous ces livres ont été écrits et enluminés par des religieuses de cette maison où l'art de la calligraphie et celui de la peinture ornementale sur vélin furent l'objet d'une culture fervente et assidue.

Comme on a conservé le souvenir de la renommée qu'avaient acquise dans ces arts deux religieuses, Gertrude de Rheinfelden et Adelaïde d'Epfig, il s'est introduit, même parmi les lettrés, un préjugé qui consiste à attribuer à ces deux filles d'Unterlinden l'ensemble des livres existants encore aujourd'hui. C'est là une manifeste erreur qu'on risquerait encore de voir s'affermir sur les paroles du savant P. Pitra qui a loué ces livres d'une manière trop générale et sans distinguer les différentes époques où ils ont été écrits (1), ce que personne pourtant ne pouvait faire mieux que lui. « Le pèlerin
« qui arrive à Colmar, dit-il, ne pourra suffire à tout ce
« que lui offrira la bibliothèque de la ville : le martyro-
« loge, les constitutions, l'obituaire, le processional,
« le graduel, l'antiphonaire, de magnifiques livres de
« chœur à splendides vignettes, où l'on reconnaît aisé-
« ment agenouillées et priant, sous leur blanche tunique
« et leur scapulaire, les filles de Saint-Dominique ; des

(1) DOM PITRA, *Lettre au P. Lacordaire sur le couvent d'Unterlinden*, 1816, p. 6.

« sermonaires, des livres ascétiques, des heures privées, « et enfin, et ce trésor est à lui seul inestimable, le « *Livre des sœurs d'Unterlinden*.... »

Les livres de chœur qui nous restent sont certainement dignes d'attention, mais le P. Pitra en a exagéré le mérite artistique lorsqu'il les présente comme de « magnifiques livres à splendides vignettes. » L'on n'y trouve rien non plus qui explique son illusion sur l'existence de figures de « blanches filles de Saint-Dominique » répandues dans l'ornementation. De pareilles œuvres ont peut-être existé pour le service du chœur du monastère, mais il est malheureusement probable qu'elles ne nous sont point parvenues et qu'elles auront été détournées, soit à l'origine de la révolution, soit dans les premiers désordres du régime administratif moderne. Il semble que l'on ne nous ait laissé que les livres les plus récents et les moins beaux, car leur valeur artistique est loin de répondre aux louanges admiratives que les documents historiques accordent aux travaux de Gertrude et d'Adelaïde, et l'on peut ajouter qu'ils sont loin de répondre aussi au degré de perfection où nous savons que l'art de la peinture des manuscrits était monté dans le xiv^e siècle.

Parmi les manuscrits qui forment ce qu'on appelle le fonds des Unterlinden, je signalerai les suivants : 1^o un Antiphonaire du xiv^e siècle, d'une belle exécution calligraphique avec initiales peintes au minium et relevées d'ornements d'azur, F^o de 480 ff; 2^o le Martyrologe d'Usnard, suivi des constitutions, écrit à la même époque et présentant les mêmes caractères, F^o de 290 ff; 3^o un Psalterium de 175 ff. à 20 lignes par page. Il offre des lettres peintes très-élégantes et finement exécutées en bleu, or et rouge, des encadrements en arabesques très-déliées et d'un style agréable; xiv^e siècle;

4^o un Processional avec l'office des morts; belle exécution calligraphique, mais dépourvue d'ornements, F^o de 237 ff. xiv^e siècle; 5^o *De Vitis primarum sororum monasterii Liber*; petit fol. de 141 ff. sur deux colonnes; Mss. de Catherine de Gebweiler, prieure de la maison. A la fin du volume, la prieure se recommande aux prières de sa communauté. Ce livre, si curieux pour l'histoire du mysticisme catholique au moyen-âge et qui contient le récit des extases des convulsionnaires d'Unterlinden, a été imprimé dans la *Bibliotheca ascetica* de D. Bernard Pez, tom. VIII, p. 251. Le chartreux Mathias Thanner l'avait également publié suivant l'original latin et en avait fait une traduction allemande. Louis Clarus vient d'en donner une nouvelle édition allemande sous le titre de : *Lebensbeschreibungen der ersten Schwestern des Klosters der Dominikanerinnen zu Unterlinden von deren Priorin Catharina von Gebweiler*. Ratisbonne, 1863, 8°. xxviii — 488 p. Gœrres s'est beaucoup servi du livre de Catherine dans sa *Christliche Mystick* (1). Catherine de Gebweiler écrivit jusque vers 1330. Son livre ne présente aucun caractère artistique; 6^o un Processional, F^o de 210 ff. de 10 lignes. Grande calligraphie d'une très-belle exécution; lettres ornées; xiv^e siècle; 7^o un Sacramentaire pour l'administration de l'extrême-onction; quelques jolies lettres peintes et des rinceaux de feuillage avec oiseaux. Le livre est inachevé; la plupart des initiales sont restées en blanc; 8^o le Livre des prodiges de l'image miraculeuse du monastère, Mss. petit. 4^o de 39 feuillets. Il contient vingt miniatures représentant des miracles, très-incorrectement dessinées; les têtes sont démesurément fortes, les mains mal faites; le coloris, d'un aspect généralement gris et sur lequel se

(1) GÖRRES, *Christliche Mystick*, I, p. 292 et ss.

heurtent des verts criards, est mauvais ; le procédé d'aquarelle est très-faible ; les contours du dessin sont encore tracés à la plume. Ce manuscrit a été exécuté en 1340; 9^e un *Hymnarium* de 286 ff. à 14 lignes par page. Les majuscules, la plupart dans le genre chevelu, sont en bleu, rouge et vert ; la calligraphie est remarquablement belle ; joli travail du xiv^e siècle ; 10^e un *Officium defunctorum et Processionale* ; 259 ff. de 9 lignes ; quelques belles initiales en rouge et en bleu. Ce livre était en 1485 la propriété de la sœur Barbe de Westhusen, suivant une annotation qui s'y trouve ; mais il a été exécuté sur la fin du xiv^e siècle ou au commencement du xv^e.

Aucun de ces manuscrits ne peut, faute d'indications positives, être nominativement attribué à l'une ou à l'autre des religieuses d'Unterlinden. Ils ne sont point signés, à l'exception de celui de Catherine de Gebweiler, qui retrace la vie des premières sœurs du monastère. Nous les considérerons donc comme des œuvres anonymes, donnant pendant deux siècles, le xiv^e et le xv^e, un spécimen plus ou moins complet et fidèle du travail exécuté par des mains féminines dans un monastère alsacien. La notice de Gertrude de Rheinfelden offrait une occasion naturelle de parler de ces manuscrits que l'on rattache trop souvent à l'histoire des commencements de la maison de Saint-Jean.

Parmi les religieuses calligraphes-miniaturistes des Unterlinden, le livre de Catherine de Gebweiler fait une mention particulière de Gertrude de Rheinfelden. Elle était d'extraction noble. Son père était un chevalier de bonne renommée ; sa mère sortait d'une famille opulente. Poussée par une attraction irrésistible vers la vie religieuse, la mère de Gertrude, Adelaïde de Rheinfelden, rompit un jour brusquement avec le siècle,

quitta son manoir, ses parents, son mari, deux jeunes enfants, et alla se réfugier dans le monastère des dominicaines de Colmar. A ce cruel déchirement, le cœur du preux fondit. Il échangea le heaume et la cuirasse de l'homme de guerre contre la robe blanche de l'ordre des frères prêcheurs. La même règle monastique devint le lien nouveau de l'union spirituelle qui remplaçait l'ancienne union charnelle des deux époux. Le rude baron féodal avait laissé dans son château, sous la garde d'une nourrice, ses deux jeunes enfants, un fils et une fille. Le fils mourut peu de temps après. Sa fille Gertrude avait huit ans. Le pieux moine, autour duquel tout s'était brisé, offrit en un dernier sacrifice sa fille à Dieu. Il la réunit à sa mère dans le monastère de Colmar, en la dotant de toutes ses richesses. Adelaïde de Rheinfelden devint prieure des Unterliuden.

Formée sous son aile et à ses leçons, sa fille Gertrude vécut dans le monastère de Colmar, pieuse, innocente, et fidèlement attachée au sentier de la règle, depuis son enfance jusqu'à sa mort. Elle s'était élevée à une éducation intellectuelle et scientifique remarquable et sagement proportionnée à sa condition. Les lettres sacrées et profanes, la musique, la peinture et la calligraphie, l'enseignement des novices, absorbaient, avec la prière, les devoirs monastiques et la contemplation, ses journées.

Dans cette maison des Unterliuden, si longtemps et si vivement agitée par le souffle de l'esprit mystique, rien ne marchait dans le sens du déploiement ordinaire de la vie. Comme les dons de la grâce et les communications privilégiées avec le monde divin, les vocations artistiques venaient d'en haut et étaient annoncées par des apparitions augurales. Selon une légende, dans laquelle une dévotion craintive cherche à éloigner jusqu'à

l'ombre de l'orgueil humain, le ciel envoya à Adelaïde de Rheinfelden une vision qui contenait le présage des destinées de sa fille. Elle aperçut la main droite de Gertrude, celle-là même que l'artiste employa toujours dans ses travaux, comme le remarque le texte, émettant un éclat merveilleux et rayonnant comme le soleil. L'étrangeté de ce phénomène et l'évidente clarté du symbole firent reconnaître à la mère de Gertrude que l'aptitude de sa fille était agréable à Dieu.

Marquée de cette destination divine, ses supérieures la préposèrent à l'office de copiste ou plutôt de directrice de la salle des écritures, office qu'elle remplit pendant de longues années et durant lequel elle transcrivit avec un grand zèle et *une merveilleuse habileté* des livres de chœur et *encore beaucoup d'autres ouvrages* (1). Elle s'appliqua pendant toute son existence à ces travaux de transcription, dans lesquels *elle se fit singulièrement remarquer*, sans cesser pour cela de se dévouer aux autres nécessités et au bien général de la communauté.

Voilà tout ce que nous savons de la carrière artistique de Gertrude de Rheinfelden ; elle copia des livres et les enlumina d'ors, de lettres ornées au minium et décorées d'arabesques d'azur (2). L'on peut placer sa vie avec certitude dans la dernière partie du XIII^e siècle et dans les premières années du XIV^e. Catherine de Gebsweiler, qui est morte vers 1330, parle d'elle comme d'une des anciennes sœurs des Unterlinden. Il se pourrait donc que la main de Gertrude eût laissé sa trace dans quelqu'un des plus anciens manuscrits de ce couvent.

(1) CATHERINE DE GEBSWEILER, *Lebensbeschr. der Schwestern v. Unterlind.* éd. Ratisb. p. 253.

(2) DOM PITRA, *ouvrage cité* p. 17. — BUSSIERRE, *Fleurs dominicaines*, p. 210.

Tout ce qui touche à la personne de cette femme artiste est trop précieux pour qu'il soit permis de négliger ce qui peut nous la faire connaître, même sous un aspect étranger à l'art. Gertrude de Rheinfelden est, comme beaucoup d'autres religieuses des Unterlinden, un personnage dans la mystique chrétienne. Elle fut dominée par l'ascétisme excessif qui régna dans la maison des dominicaines de Colmar et qui y prit le caractère d'une maladie religieuse endémique. Nous connaissons quelques-uns des accès qu'elle ressentit et qu'elle divulgua autour d'elle. Une fois, dans la veille de Noël, elle avait prié et loué Dieu avec la plus ardente effusion. Elle assista à l'office de la messe de minuit, chantant au chœur en toute liberté d'esprit et avec une grande joie. Elle participa aux vigiles dans les mêmes dispositions. Mais quand commença le responsorium de la messe, elle vit aussitôt se dresser au milieu du chœur un lit magnifique recouvert des plus riches draperies. La mère du Sauveur, brillante de beauté, y était couchée ; de son visage et de ses vêtements rayonnait une telle clarté que tout le chœur resplendissait d'une lumière miraculeuse. La Vierge caressait son divin enfant enveloppé dans des langes et il paraissait aussi mignon que s'il fût né à l'instant même. A ce spectacle, l'amour et la grâce inondèrent son âme d'une ineffable douceur et elle fut plongée dans un abîme de joie. La vision ne s'évanouit qu'avec la fin de la messe.

Elle souhaitait ardemment de connaître la vérité de la parole de saint Augustin qui promet qu'après la résurrection tous les membres du corps de l'homme brilleront comme le soleil dans le royaume de Dieu et chanteront les louanges du Très-Haut. Son vœu fut exaucé. Une fois que, dans la fête du saint docteur, on entonnait au chœur le chant *Adest dies celebris*, elle tomba

subitement dans un ravissement extatique, pendant lequel elle reconnut la vérité des paroles de saint Augustin, entrevit leur accomplissement dans l'avenir, et en pénétra le sens dans toute leur profondeur et leur réalité. Mais cette perception céleste resta une faveur exceptionnelle et secrète pour elle seule, car elle ne put jamais retracer en paroles ce qu'elle avait vu.

Un religieux avait été accusé d'un crime. Gertrude, convaincue de son innocence, pria depuis longtemps afin qu'elle fût reconnue. Sa pitié pour le malheureux était inépuisable. Une fois, pendant le temps pascal, elle se rendit derrière l'autel et ne cessa d'exhaler les plus impérieuses prières. Tout à coup une voix redoutable se fait entendre d'en-haut, semblable au tonnerre, et s'écriant : — Veux-tu à toute force être exaucée?... Effrayée de ces paroles, elle abandonna avec une humble soumission la conduite de l'événement à Dieu. Quelque temps après, elle entendit de nouveau, non dans l'esprit, mais réellement et par le moyen de ses organes corporels, une voix douce et caressante qui lui dit : — Sois désormais rassurée ; j'ai agréé tes prières et tes larmes ; celui pour qui tu as prié sera sauvé.

Tout emportée par l'ardeur de ces mystiques exaltations, Gertrude de Rheinfelden reçut la grâce effrayante de connaître le terme de son existence terrestre. Elle annonça quinze ans d'avance l'époque de sa mort et l'assigna pour le temps de la vendange, ce qui se vérifia ponctuellement.

J'ai laissé à dessein leur couleur originale à ces récits. Elle donne une idée du mysticisme dévorant qui a sévi sur les filles des Unterlinden.

ADELAÏDE D'EPFIG, DOMINICAINE AUX UNTER-
LINDEN DE COLMAR, CALLIGRAPHE-MINIATURISTE.

Adelaïde d'Epfig, qui vécut au XIII^e siècle, mais dont la vieillesse se prolongea jusque dans le XIV^e, est la seconde des artistes calligraphes connues du monastère des Unterlinden de Colmar. Elle entra dans cette maison dès sa plus tendre enfance. L'on ne sait pas si l'on doit reconnaître sous son titre d'Epfig une indication de naissance noble ou une simple détermination d'origine. Cependant comme il a existé au XIII^e siècle une famille noble d'Epfig, il y a quelque apparence qu'elle en était issue. Adelaïde est présentée par Catherine de Gebsweiler (1) comme ayant été douée d'un grand talent calligraphique. Elle transcrivit plusieurs livres et particulièrement des livres liturgiques pour l'usage du chœur. La biographe ajoute qu'elle le fit avec une extrême élégance. L'on ne décidera point si quelqu'un des manuscrits encore existant à la bibliothèque de Colmar peut lui être attribué.

Elle fut chargée de différents emplois dans le couvent des Unterlinden et dirigea, sans doute, l'instruction des novices dans les sciences et dans les arts, car elle était grandement et convenablement imbue de bonnes lettres, disent les notices contemporaines.

Comme Gertrude de Rheinfelden, et comme presque toutes les filles des Unterlinden, Adelaïde d'Epfig a laissé une vive trace dans l'histoire du mysticisme catholique. Elle était impitoyable à son corps qu'elle accablait de veilles et de privations. Pendant onze années

(1) CATHERINE DE GEBSEWEILER, *Lebensbeschr. der Schwestern v. Unterlinden*, p. 211.

consécutives, elle porta sur la chair une chaîne de fer et se soumettait aux plus rigoureuses mortifications. Outre ses exercices de piété obligatoires, offices divins, assistance au chœur, heures monastiques, elle avait prié 300,000 *Pater*, lorsqu'elle fut atteinte de la maladie dont elle mourut. D'étranges désirs mystiques tourmentaient la sentimentalité religieuse des filles de saint Dominique. Elles aspiraient à découvrir les plus secrets mystères des dogmes les plus impénétrables et à plonger leur curiosité malade jusque dans le fond des abîmes de l'inconnu, du surnaturel. Adelaïde sollicita par ses prières et ses brûlantes convoitises le privilège de savoir de Dieu lui-même à quelle heure suprême il daigna sortir pour le salut des hommes du sein de la Vierge, et elle osa demander que cette révélation lui fût faite au moyen d'un signe sensible et positif. D'après la légende des Unterlinden, cette grâce lui fut accordée. Dans la veille d'une fête de Noël, elle avait prié avec une ferveur extraordinaire après complies. Fatiguée, elle se coucha pour reposer un peu sa tête fiévreuse. A peine assoupie, une apparition, qu'elle déclara être son ange gardien, frappa contre son lit avec une violence telle qu'elle s'éveilla complètement. Alors, elle entendit une voix qui lui dit distinctement : — Lève-toi sur-le-champ, car l'heure bienheureuse est proche où le Seigneur de l'univers est devenu homme. — Elle se lève aussitôt en grande hâte, se jette à genoux, remercie Dieu et attend l'heure des vigiles nocturnes et la messe de l'aurore, au milieu des prières les plus ferventes, l'esprit abîmé en Dieu, mais rassasié aussi jusqu'à la plénitude d'amour divin. Elle marqua avec une précision rigoureuse l'heure sacrée que la vision lui avait révélée et la célébra pendant toute sa vie par de saintes veilles et dans d'infatigables prières.

Quand elle fut à l'agonie, les sœurs qui l'entouraient lui demandèrent si le Christ lui dispensait quelques consolations à cette heure suprême. — Oui, répondit-elle, la douce Vierge vient de me visiter entourée d'un glorieux cortège de saints et m'a prodigué la grâce et la force que réclame le combat contre la mort ; — et elle expira.

Bien que l'on sache historiquement (1) qu'au nombre des occupations principales et disciplinairement obligatoires des religieuses d'Unterlinden, figuraient la copie des manuscrits, la transcription des livres liturgiques et leur décoration au moyen des lettres peintes et des miniatures, la tradition positive ne nous a pourtant conservé que les noms de Gertrude de Rheinfelden et d'Adelaïde d'Epfig. Ces deux noms sont les seuls qui aient échappé, grâce au livre de Catherine, à la grande règle chrétienne du silence sur soi-même.

CLAUß KARLE, INGÉNIEUR ET ARCHITECTE DE
LA VILLE DE STRASBOURG.

Nous ne savons pas avec une exactitude suffisante à quelle profession spéciale appartenait Claus Karle. Il occupa, dans la première moitié du XIV^e siècle, la charge de *Werkmeister* de la ville de Strasbourg. Selon Scherz (2), cet office l'aurait placé à la tête des ouvriers qui confectionnaient les instruments de guerre (*præfectus fabrorum tormentariorum*). La définition est exacte pour un des aspects de l'office, la fabrication des machines militaires, telles que balistes, catapultes, béliers,

(1) DOM PITRA, *Lettre sur le couvent d'Unterlinden*, p. 17.

(2) SCHERZ, *Glossar. Germ.* p. 1196.

hellépoles, pierriers, mangonneaux et autres moyens de siège usités au moyen-âge ; mais elle n'est pas complète ; le titre de Werkmeister comprenait aussi les travaux d'architecture, et il est probable que Karle était, dans le sens entier du mot, l'architecte-ingénieur de la ville. C'est aussi le titre que lui donne un auteur moderne (1).

Selon Kœnigshoven (2), Claus Karle dirigea les opérations du siège que mirent, en 1333, devant le château de Schwanau, les milices strasbourgeoises aidées de l'évêque Berthold de Bueheck et des contingents des villes alsaciennes et suisses. Ce château, situé sur les bords du Rhin, près de Gerstheim, était l'effroi de la contrée, un repaire de larrons qui, sous la conduite de Walther de Tubingue, noble de Géroldseck, pillaient les marchands, sur le fleuve et sur les chemins de terre. Le siège de cette aire d'hommes de proie dura six semaines. Karle était assisté dans ses travaux par Burkard, werkmeister de la ville de Berne, qui construisit deux machines agressives auxquelles on donna, suivant l'usage du temps, les noms de *Buffe* et de *Chat* (3). L'ingénieur strasbourgeois construisit un pont de bateaux sur le Rhin pour approvisionner l'armée confédérée, et au moyen d'une machine construite par lui qui lançait des matières enflammées, il incendia la demeure seigneuriale de Walther de Tubingue (4). Il se servit de ses machines pour un usage moins noble et qui est resté fameux dans notre histoire ; il les employa à inonder de

(1) *Union alsacienne*, 1858. *Les Zorn et les Mullenheim*, par M. DE BUSSIERRE, p. 180.

(2) KÖNIGSHOVEN, *Chronick*, p. 322.

(3) STROBEL, *Vaterl. Geschichte*, II, 200.

(4) CLOESNER, *Chronick*, p. 79. — KÖNIGSHOVEN, *loc. cit.* p. 322. — TRAUSSCH, *Chron. mss.* à la Biblioth. de Strash. I, 322.

matières fécales (*ulmergrion*) le repaire qu'il attaquait, stratagème qui peut paraître digne de l'ignominie des ennemis qu'il s'agissait de réduire et de châtier. La triviale de ce procédé militaire n'en exclut pas d'autres. Après l'assaut, les têtes de cinquante-trois des brigands de Schwanau tombèrent sous le glaive.

Un autre souvenir s'attache encore au nom de Claus Karle. Il construisit la charpente et le buffet des orgues de la cathédrale de Strasbourg qui furent refaites, en 1327, sous l'administration du trésorier Jean Urselinger (1). Ce travail coûta 450 marcs d'argent de Strasbourg. Closener, en mentionnant ce fait, dit que Karle était charpentier (*Zimbermann*) et remarque qu'il était un simple laïque (*lutterer leyen*).

BURKARD, CHANOINE DU MONASTÈRE DE LA TRINITÉ
A STRASBOURG, CALLIGRAPHE.

Le couvent de la Trinité, bâti, en 1150, dans l'île-Verte de Strasbourg (*im Grünen Wærth*), par le maréchal de l'évêché, Werner de Hunebourg, pour les chanoines de Saint-Augustin, nous fournit en 1328 un prêtre calligraphe ; la commanderie de Saint-Jean de Jérusalem, qui succéda en 1369 à l'institut de Saint-Augustin, avait dans sa bibliothèque un manuscrit des *Meditationes de vita Christi*, ouvrage du chartreux Ludolf, transcrit en 1328 par un religieux de l'ancienne communauté de la Trinité nommé frère Burkard, ainsi que l'attestait un chronogramme inscrit à la fin du volume in-folio sur

(1) GRANDIDIER, *Essais sur la Cathédrale*, p. 282. — CLOSENER, *Chronick*, p. 110.

parchemin que Witter (1) a compris dans son catalogue de la maison de Saint-Jean de Strasbourg.

LÉON, ARCHITECTE ET SCULPTEUR A ROUFFACH.

En parlant de Wœlfelin, j'esquisserai l'histoire de l'église paroissiale de Rouffach, dédiée à la Vierge et à saint Arbogaste. L'on verra que le chœur de ce monument date du commencement du XIV^e siècle, et que c'est à cette époque aussi qu'il faut rapporter certains travaux d'architecture et de sculpture ornementale, notamment des statues décoratives, un remarquable baptistère, et peut-être les beaux vestiges du jubé.

L'histoire nous a conservé un nom qui peut n'être pas étranger à ces travaux, quoiqu'elle garde un silence absolu sur la personne de l'artiste et sur ses œuvres. Un nom, c'est bien souvent tout ce qui nous reste d'une existence de labeur, de génie même. Nous sommes trop heureux quand les existences qui se sont consumées au service de l'art nous ont même laissé le parfum d'un nom seulement. Mais un nom, c'est souvent beaucoup, quand il peut être placé avec certitude dans une époque et dans l'histoire d'un monument, à l'heure où ce monument recevait une partie de son être ou de son développement. C'est à ce titre que je recueille le nom de Léon, tailleur de pierre, statuaire, employé aux travaux de l'église de Rouffach. Il est cité dans une charte de l'empereur Louis V de Bavière, datée de Francfort du vendredi avant la fête de la Sainte-Croix de l'année 1342. Dans ce diplôme, Louis ratifie la donation faite par

(1) WITTER, *Catal. Codic. biblioth. ordin. Hierosolym. argent.*
p. 2.

l'évêque Berthold de Strasbourg à Rodolphe de Guebwiller, curé de Gundolsheim, d'une cour, dite *Judenhof*, située à Rouffach, entre une propriété des Unterlinden de Colmar et la maison de Léon le tailleur de pierre « *neben Leon dem Steinmetzen* » (1).

La date de cette charte est postérieure d'une année au départ de Wœlfelin pour Strasbourg ou du moins à sa réception dans la bourgeoisie de cette ville. On pourrait donc admettre que Léon a remplacé Wœlfelin comme maître de l'œuvre de Saint-Arbogaste, bien que le diplôme de Louis V ne lui donne pas ce titre. On sait que ce titre n'était pas toujours exprimé formellement, soit pour une raison, soit pour une autre. Nous en verrons un exemple tout à l'heure, à l'occasion de Jean Behem, qui, tout simplement qualifié de tailleur de pierre, n'en fut pas moins le directeur des travaux de l'église paroissiale de Rouffach.

Je ne ferai aucune conjecture sur les parties architecturales ou les décorations de Rouffach qu'on pourrait attribuer à Léon. Est-il l'auteur du jubé, dont il ne reste plus que les deux tourelles d'ascension, charmantes et vigoureuses ? Son ciseau a-t-il taillé le chevalier connu sous le nom de *Gensehencker* ? Parmi ces saints à l'attitude pensive qui ornent les contreforts, au milieu de ces monstres penchés sur l'espace pour verser l'eau des toitures, quelles sont les œuvres sorties de sa main ? Nul ne le sait, et probablement on ne le saura jamais. Mais son nom appartient à cette église, et quand nous en parcourons les richesses, notre imagination se souviendra qu'il fut un des artistes modestes et obscurs qui mirent une part de leur vie dans le monument.

(1) MATERNE BERLER, *Chronick ; Code diplomatique de Strasbourg*, I, p. 24.

**HEINZEL GRAMANN, SCULPTEUR EN PIERRE OU
IMAGIER A HAGUENAU.**

L'ancien inventaire du fonds des cordeliers de Haguenau (1) mentionne un acte de l'année 1340, par lequel Heinzelius Gramann, le sculpteur en pierre (*der Steinmetz*) reconnaît qu'il n'a point le droit d'extraire des pierres de la carrière de Wolfershofen. Cette carrière appartenait au couvent de Haguenau.

Gramann doit avoir été, au milieu du XIV^e siècle, le maître tailleur de pierre de l'église de Saint-Georges de Haguenau et le directeur de la loge de cette ville. Peut-être même, comme je l'ai déjà souvent fait remarquer, pourrait-on reconnaître sous le titre modeste de tailleur de pierre la qualité de maître de l'œuvre de la collégiale de Saint-Georges, car les architectes du XIII^e, du XIV^e et du XV^e siècle même apparaissent presque constamment sous cette désignation. Les maîtres réunis à Ratisbonne en 1459 et à Spire en 1464 se contentaient encore de ce titre qui exprimait humblement qu'ils s'étaient dévoués au travail de la pierre.

Le nom de Heinzel Gramann devait être recueilli avec d'autant plus d'attention qu'il est jusqu'à présent le seul que l'on puisse rattacher avec quelque probabilité aux travaux de l'église de Haguenau dans le cours du XIV^e siècle.

ULRICH RITTER, ARCHITECTE DE STRASBOURG.

Le nom de cet artiste n'a encore été signalé par au-

(1) Cet ancien inventaire existe aux archives du Bas-Rhin.

cun écrivain alsacien. Ulrich Ritter était né à Strasbourg, et avait, sans doute, reçu son éducation artistique dans les ateliers de l'école de la cathédrale. L'ignorance où nous sommes de l'époque de sa naissance ne permet point de le rattacher positivement à la tradition immédiate d'Erwin de Steinbach, qui mourut en 1318, bien que son temps d'activité (1343) ne rende pas cette supposition invraisemblable. Si Ritter n'a pas été l'élève du grand Erwin lui-même, il s'est formé sous l'influence de son génie, sous la direction et dans la société de ses fils, Jacques, l'architecte de la collégiale de Haslach, Erwin II, le continuateur de l'œuvre d'Erwin I, et Jean, dit Winlin, le second successeur d'Erwin I.

Ludolphe Kænig, seigneur de Weitzau, le dix-huitième grand-maitre de l'ordre Teutonique, qui résidait à Marienbourg, avait conçu le projet de bâtir dans la ville de Dantzick, passée en 1310 sous la domination de son ordre, une église qui fût digne de sa puissance et de sa richesse. Dès la première année de sa maîtrise, en 1341, il chargea Ulrich Ritter, qu'il avait ou appelé de Strasbourg, ou trouvé occupé déjà à des travaux de son art en Allemagne, de se rendre à Constantinople, pour y étudier le monument de Sainte-Sophie et lui en rapporter les dessins exacts et détaillés. Son intention était d'élever à Dantzick un sanctuaire à l'honneur de la Vierge sur le plan de cette église célèbre (1).

Ritter passa près de deux années dans la capitale de l'empire grec et revint dans les états de l'ordre Teutonique avec tous les documents nécessaires pour exécuter les vues du grand-maitre. Il se mit à l'œuvre en 1343 et commença l'église de Sainte-Marie (*Marien-Kirche*), une

(1) CURIKEN, *Beschreib. von Dantzig*, 1687, p. 311.

des plus belles et des plus vastes églises de l'Europe. Je m'écarterais de mon but, en cherchant à donner une description de ce monument situé hors de notre pays (1). Il a 120 mètres de longueur, 44 de largeur, et sa voûte s'élève à 41 mètres au-dessus du dallage. Il est donc plus long que la cathédrale de Strasbourg et son élévation intérieure dépasse celle de notre Munster d'environ sept mètres. La largeur de la nef est mathématiquement la même dans les deux églises. La *Marien-Kirche* de Dantzig est entièrement construite en briques ; sa voûte est soutenue par vingt-six piliers ou colonnes de pierre d'une admirable et émouvante légèreté ; elle est décorée de cinquante chapelles assises sur des caveaux funéraires.

Comme cela arriva pour tous les grands édifices religieux du moyen-âge, l'artiste qui conçut et dressa les plans de la *Marien-Kirche*, et qui éleva ses premières assises, en vit à peine la figure se dessiner sur le sol. Commencée en 1343, sous les chevaliers teutoniques, elle ne fut terminée qu'un siècle et demi après, en 1503, sous le règne des rois de Pologne.

L'histoire ne nous fournit aucune indication sur l'année de la mort d'Ulrich Ritter, ni sur d'autres travaux qu'il a pu exécuter en Allemagne. La *Marien-Kirche* de Dantzig suffit à la gloire de ce nom, et c'est avec joie que je place un fleuron nouveau et presque ignoré dans la couronne artistique de l'Alsace (2).

(1) Voy. HIRSCH, *Die Ober-Pfarkirche von S. Marien in Dantzig*, 1843, 8°.

(2) NAGLER, *Neues Künstler Lexikon*, XIII, 209. et MULLER, *Künstler Lexikon*, 345, mentionnent cet artiste.

JEAN ERLIN, ECOLÂTRE DE SAINT-THOMAS, ARCHITECTE A STRASBOURG.

Erlin est le troisième maître de l'œuvre de l'église de Saint-Thomas historiquement avéré (1).

J'ai indiqué que Burcard Kettener, un de ses prédécesseurs, (car Erlin n'a pas succédé directement à Kettener), pouvait avoir conçu l'idée et dressé les plans de la reconstruction de la nef de Saint-Thomas, mais que les circonstances, et dans tous les cas, sa mort, l'avaient empêché de réaliser cette œuvre. Kettener, en mourant, laissait donc son projet de nef à l'état de désir, et tout au plus à l'état de germe, si l'on admet qu'il ait eu le temps d'en poser les fondations et d'en déterminer le dessin. Jean Erlin eut l'honneur d'exécuter ce travail.

Issu d'une ancienne famille noble de Strasbourg, les Erlin de Rorburg, Jean Erlin devint écolâtre du chapitre de Saint-Thomas, en 1328 (2). Ses ancêtres figurent, dès 1265, parmi les *Hausgenossen* ou directeurs de la monnaie épiscopale de Strasbourg, sur les listes du sénat et dans les chapitres les plus illustres de l'Alsace. Il était fils du chevalier Walther Erlin ; sa mère, d'origine patricienne aussi, se nommait Odile ; on ignore à quelle famille elle appartenait (3).

Erlin paraît avoir été un homme considérable par son savoir et par son caractère. La charge d'écolâtre dans un chapitre qui entretenait des écoles renommées le signale comme un religieux appliqué aux travaux intellectuels, et son importance ecclésiastique dans le

(1) VOY. FRÉDÉRIC, p. 189, et BURCARD KETTENER, p. 257.

(2) SCHMIDT, *Hist. du chap. de Saint-Thomas*, p. 273.

(3) SCHNÉEGANS, *L'église de Saint-Thomas*, p. 61.

diocèse de Strasbourg est démontrée par sa nomination, en 1337, aux fonctions de vicaire-général de l'évêché. Il l'administra pendant la détention de quatre mois que subit au château de Kirkel l'évêque Berthold de Bucheck, qui avait été fait prisonnier par le prévôt du grand-chapitre de la cathédrale, Jean de Lichtemberg, dans la guerre qu'il soutenait contre son compétiteur Ulrich de Sigenan, assisté par l'évêque.

La mort d'Erlin est placée au 29 août 1343. Il fut inhumé près du Saint-Sépulcre, dans l'église de Saint-Thomas. Au XVII^e siècle, on lisait sur son tombeau cette épitaphe : « *Anno Domini MCCCXLIII, IIII Kalendas septembris obiit magister Johannes Erlin scolasticus hujus ecclesie et vicarius domini episcopi argentinensis.* » (1). La pierre qui scellait sa tombe le représentait dans ses ornements canoniaux, tenant dans sa main gauche un objet qui paraît avoir été une équerre d'architecte ; son écu héraldique portait deux bandes couvertes chacune de trois fleurs de lis. Le livre des anniversaires de Saint-Thomas mentionne sa mort à la même date en lui donnant les titres de prêtre et d'écolâtre (2).

Kœnigshoven, dans sa notice latine, appelle en outre Erlin « exécuteur fameux de divers testaments » (*executor famosus diversorum testamentorum et factorum*), sans que nous sachions aujourd'hui à quels faits se rapporte ce texte.

Erlin, comme beaucoup de prêtres de son temps encore, avait étudié l'architecture. On peut croire que, né à Strasbourg, et pendant qu'Erwin de Steinbach y florissait, il fréquenta l'école de la cathédrale et se forma sous ce maître et sous ses successeurs dans la connais-

(1) MUEG, *Monum. eccles. argenter.* mss. n° 142 v°.

(2) IDEM. n° 56 r°.

sance de l'art architectonique. Ses années de travail, son entreprise de la nef de Saint-Thomas, ne sont séparées de la mort d'Erwin que par un intervalle de dix ans. En effet, il apparaît, dès 1328, comme écolâtre et comme maître de l'œuvre de l'église de Saint-Thomas, au rapport de Kœnigshoven, qui le qualifie de « *fidelis magister operis* ». Le même auteur nous fait connaître que, dès ce temps, il commença l'agrandissement ou la reconstruction de la nef de brique, soutenue par des piliers de bois, léguée par le XIII^e siècle : « *ecclesiam versus ambitus ampliavit ... testudines et columpnas sumptuoso opere construxit et complevit* ». Schweighæuser (1) place par erreur la construction de la nef en 1270, et n'attribue à l'année 1330 que la fermeture des voûtes. Cette assertion ne peut se soutenir en présence des textes positifs de Kœnigshoven. Pour opérer cet agrandissement, Erlin comprit dans l'aire de ses travaux les deux chapelles extérieures de Saint-Michel et de Saint-Egide. En 1330, les piliers étaient dressés et les voûtes de la nef fermées (2). Erlin exécuta aussi les travaux de l'intérieur de l'église, la sculpture des colonnes et la décoration des voûtes.

L'œuvre de l'écolâtre Erlin existe encore, parée de la vigueur et de la jeunesse que la main de l'artiste-prêtre y avait répandues. Cette nef imposante et gracieuse à la fois, divisée en cinq allées par quatre rangs de piliers, respire les plus belles qualités de l'école ogivale encore pure, presque primitive. On y sent comme un souffle

(1) SCHWEIGHÆUSER, *Antiq. du Bas-Rhin*, p. 87.

(2) KÖNIGSHOVEN, Chronique allem. manuscrite citée par SCHNÉEGANS, *l'Église de Saint-Thomas*, p. 61. — SPEKLE, *Collectan.* mss. ad ann. 1330. Ces passages précieux de Kœnigshoven manquent dans l'édition de 1698 et même dans celle de la ville de Strasbourg.

de l'esprit d'Erwin de Steinbach. Les admirables piliers de Saint-Thomas, déjà riches de sculpture, mais marqués encore de la correcte sévérité du style gothique à sa belle époque, excitent l'étonnement par leur hardiesse et leur légèreté. Leur libre et original élanement dans l'espace, et la vive ramification de leurs nervures sous les voûtes aériennes, les fait ressembler plus à une végétation de pierre destinée à l'ornementation qu'à des appareils chargés de supporter un fardeau. Malgré son défaut de proportion dans le sens du développement longitudinal, défaut qu'imposa forcément l'espace trop restreint qui s'étendait du chœur à la tour et dans lequel Erlin était condamné à opérer, le vaisseau de Saint-Thomas restera, dans l'architecture alsacienne, comme un des meilleurs types de l'élégance ogivale.

Selon Spekle (1), Erlin aurait aussi travaillé à la tour d'entrée; il aurait, en 1333, fermé par une voûte l'étage de la rosace construit par Kettener.

Erlin avait eu l'intention de laisser à la collégiale de Saint-Thomas des marques de sa libéralité; la mort ne lui en laissa pas le temps; mais sa famille, recueillant la pieuse pensée de l'architecte pour son église, fonda, en 1352, une prébende sacerdotale dont la collation fut attribuée au titre d'écolâtre, et un autel dédié à la Vierge et à saint Jean-Baptiste. Cet autel fut élevé près du Saint-Sépulcre, dans le voisinage duquel « le fidèle maître de l'œuvre » avait été inhumé.

CRUXHUS. ARCHITECTE DE L'ÉGLISE DE SAINT-MAURICE DE SOULTZ (Haut-Rhin).

La ville de Sultz possède une jolie église paroissiale

(1) SPEKLE. *Collectan.* mss. I, f° 189 r°.

de style gothique. Ses dimensions sont modestes et convenaient à l'importance de cette petite cité qui faisait anciennement partie du domaine seigneurial des évêques de Strasbourg, et qui, pour le spirituel, était soumise à l'évêque de Bâle.

Cette église figure une croix latine dont les transepts forment les bras. Le chevet du chœur est coupé carrément au lieu de présenter un fond terminal circulaire. Une nef centrale s'élève élégamment au-dessus de deux petites nefs latérales ou bas-côtés. L'aspect intérieur de cette église est gracieux et la chaude coloration de la pierre des Vosges ajoute la virilité à la grâce, en même temps que la fermeté de l'appareil rattache le monument aux bonnes traditions de l'art de la construction. L'extérieur, quoique moins heureux et moins pur, a de l'originalité. Un clocher octogone assis au centre de la croisée, profile dans l'espace une double galerie garnie d'une balustrade d'un dessin pittoresque, et porte une flèche de bois à huit pans, effilée et aigue, miniature de celle de Chartres.

M. Edouard Bavelaër (1) a assigné à l'église de Soultz une origine trop éloignée, en la portant à la fin du xiii^e siècle. M. Knoll (2) hésite entre les dates de 1277 et de 1290, sans indiquer d'où il les a tirées et sans rendre raison de son hésitation. M. Mossmann (3) se borne à placer sa construction dans la seconde moitié du xiii^e siècle. M. de Golbéry (4) était dans la vérité en disant qu'on rangerait avec raison l'église de Soultz parmi les monuments du style gothique de la seconde époque.

(1) *Revue d'Alsace*, ann. 1851, p. 478.

(2) *Idem*, ann. 1866, p. 498.

(3) *Musée pittoresque d'Alsace*, p. 174.

(4) GOLBÉRY, *Antiq. du Haut-Rhin*, p. 74.

Elle appartient, en effet, à l'époque ogivale secondaire, c'est-à-dire au XIV^e siècle. Aucune de ses parties ne remonte au siècle précédent. Plan, figure, dessin, mode de construction, système ornemental, disposition générale, tout porte les caractères de la période artistique qui a immédiatement succédé au premier âge gothique. L'on n'y sent plus la large pensée, les riches élans, l'unité harmonieuse de celui-ci, mais l'on n'y sent pas encore les affaissements, les déviations, les corruptions de l'architecture ogivale dégénérée. La première moitié du XIV^e siècle reçut encore le rayonnement puissant du grand art qui resplendit au XIII^e siècle, comme la terre reçoit encore la chaleur féconde du soleil après que l'astre de vie s'est dérobé sous l'horizon.

Cette observation n'est applicable qu'à la nef et au chœur, car Saint-Maurice de Soultz ne se rattache au XIV^e siècle que par ces éléments et la partie naissante de son clocher. La grande porte d'entrée, le porche du portail principal, œuvre tourmentée et prétentieuse sortie des efforts maladifs que faisait l'art ogival en décadence, ne fut établie qu'en 1484 (1). En 1489 on ajouta une travée à la nef pour l'agrandir (2) et l'on posait la première galerie de la tour (3). Une porte latérale date de 1562 et l'achèvement de la tour n'eut lieu qu'en 1610.

Cet édifice, vraiment intéressant dans ses parties anciennes, et qui conserve, même avec ses adjonctions successives, un certain air d'unité, a été l'objet, dans les années 1850-51, d'une restitution intelligente exé-

(1) GRANDIDIER, *Œuvr. histor. inéd.* VI, 390.

(2) *Revue d'Alsace*, 1851, p. 479.

(3) *Idem.* 1866, p. 499.

cutée par M. Louis Boltz, architecte de talent qui a doté l'Alsace de plusieurs monuments remarquables.

Je ne puis me défendre de la pensée que l'église de Soultz est l'œuvre d'un architecte formé à l'école de Strasbourg. La ville de Soultz était un domaine épiscopal. En élevant une église nouvelle, dans la première moitié du XIV^e siècle, elle a certainement reçu les conseils, l'assistance et la direction de son seigneur temporel, l'évêque de Strasbourg. Celui-ci avait sous son autorité une école d'architecture importante, remplie et vivante de l'enseignement d'Erwin, peuplée de ses descendants et de ses disciples, prête à fournir des maîtres partout où se manifesterait le désir de fonder des églises dans le style qui avait triomphé. Quoi de plus naturel, alors, que de voir l'évêque tirer de la loge strasbourgeoise des directeurs pour les travaux qu'on entreprenait dans son diocèse ou dans sa seigneurie? L'architecte de Saint-Maurice de Soultz en est sorti indubitablement.

Personne jusqu'ici n'a nommé cet artiste. La ville de Soultz ne possède, dans ses archives, aucun document relatif à la construction de son église paroissiale, et la tradition n'a recueilli aucun souvenir sur ce sujet. Les papiers historiques de Soultz ont été, pendant la guerre de trente ans, transportés à Ensisheim, de là à Fribourg en Brisgau, et, pendant la Révolution, de Fribourg à Inspruck et à Vienne, où ils se trouvent peut-être encore. Je me crois néanmoins en état de faire connaître l'architecte de Saint-Maurice.

Dans un acte du 22 avril 1343 (1), figure comme témoin Cruxhus, maître de l'œuvre de l'église de Soultz « *magister operis ecclesiæ Sulzensis* ». Nicolas, tailleur de pierre, « *lapicida* » employé à la même église, parti-

(1) TROUILLAT, *Monum. de l'évêché de Bâle*, III, 809.

cipe avec lui à cet acte. Cruxhus est incontestablement l'architecte de la nef, construite en 1330 (1), et du chœur qui fut terminé en 1346, comme nous l'apprend un autre document (2) qui fixe au jour de la fête de Saint-Gall de cette année la consécration du chœur et des cinq autels de l'église de Saint-Maurice par le vicaire-général de Bâle, le frère Henri-Albert, religieux de l'ordre des prémontrés et archevêque d'Anavarsis.

Le titre de maître de l'œuvre donné à Cruxhus ne peut évidemment, par son importance, se rapporter qu'à l'architecte qui a réellement créé l'église, et la présence de Cruxhus à l'acte de 1343 est un fait si rapproché de l'achèvement et de la consécration du chœur en 1346, qu'on ne peut douter que c'est lui qui a élevé ce chœur. Les travaux de cet architecte qui se révèle ainsi pour la première fois dans l'histoire de l'art alsacien doivent donc être placés entre les années 1325 et 1350.

JEAN BEHEM, ARCHITECTE A ROUFFACH.

Jean Behem est le troisième des maîtres de l'œuvre, aujourd'hui connus, de l'église de Saint-Arbogaste de Rouffach. Il paraît avoir succédé à Léon, et est, comme lui, désigné sous l'humble titre de tailleur de pierre. J'ai tiré son nom des archives communales de la ville de Rouffach. Elles possèdent un traité passé entre le magistrat et lui, dans le mois de juillet de l'année 1346 (3). Par ce traité, le *Steinmetze* Behem s'engage envers la ville, en qualité de maître ouvrier, à donner ses soins aux travaux de construction de l'église paroissiale.

(1) *Revue d'Alsace*, 1866, p. 498.

(2) TROUILLAT, *loc. cit.* III, 586.

(3) Archives de la ville de Rouffach. Lett. DD. pièce 28.

siale. Son salaire est fixé annuellement à dix mesures de vin blanc, quatre réseaux de seigle, cinq livres en argent pour un habit et trois schellings pour chaque journée de travail.

Je n'ai trouvé aucun renseignement sur les travaux que Behem exécuta, ni sur la durée de ses fonctions. Ces travaux n'ont pu consister que dans la continuation générale des parties de l'église, fort nombreuses, qui furent entreprises au milieu du XIV^e siècle.

Quelques personnes pourront être tentées de ne voir dans Jean Behem qu'un maître-appareilleur, ce que les allemands appelaient *Ballier*, *Palier*. Dans les grandes églises, et au fort des travaux de construction, cette fonction était ordinairement distincte de celle de maître de l'œuvre. Mais dans les églises d'une importance secondaire, l'architecte réunissait presque toujours les deux emplois et était indifféremment qualifié de maître de l'œuvre ou de maître appareilleur et même de maître des ouvriers. A Notre-Dame de Strasbourg, l'emploi de maître de l'œuvre a été quelquefois tenu par de simples appareilleurs, comme cela arriva de 1472 à 1495 pour Hans Niesenberger, Conrad Wagt et Hans Meyer.

Le livre de rentes des dominicains de Colmar mentionne Hans Behem parmi les débiteurs de ce monastère (1).

SIFRID DE WORMS, CHAPELAIN DE BERGHOLTZ-ZELL, SCULPTEUR.

Le voile qui nous cache les noms de tant d'architectes auxquels l'Alsace est redevable de ses monuments du

(1) *Zinsbuch des domin. de Colmar* (arch. du Haut-Rhin), f^o XL, 2^e pie.

xii^e, du xiii^e et du xiv^e siècles est bien épais ; celui qui s'étend sur la sculpture et sur les artistes qui ont pratiqué cet art l'est encore bien plus. C'est à peine si l'histoire et les documents de nos archives actuellement connus nous ont conservé le souvenir de quelques noms de statuaires ou de sculpteurs d'ornements se rattachant à l'immense développement que cet art avait pris dans l'époque romane et dans la période ogivale.

L'art chrétien du moyen-âge nous a laissé une quantité innombrable de figures, de vraies époques sculpturales, un véritable peuple de statues de pierre, dans nos cathédrales et nos églises, et de ses ateliers remplis de passion, de vie, de travail, ne sortent que de vagues notions, des révélations avares. Un silence de mort, l'oubli le plus profond, enveloppent ces générations d'artistes qui ont répandu l'être, le souffle vital, la figuration animée, dans nos édifices, qui les ont décorés de toutes les richesses de la flore monumentale, de toutes les fantaisies de la zoologie symbolique, et revêtus de la puissance et du charme de la vie naturelle et idéale. Les œuvres sont encore debout, palpitantes de l'âme qui les créa ; mais les ouvriers, les imagiers infatigables qui ont usé leur existence sur ces pierres vivifiées pour des siècles, leur nom même est un mystère scellé pour toujours peut-être. Au milieu de cette prodigieuse floraison de l'art, au sein de cette vaste moisson qui nourrit encore notre imagination, dans cette longue chaîne de travailleurs qui se prolonge à travers plusieurs âges, combien avons-nous pu compter, nommer d'artistes, dont l'individualité se dégage de l'anonymie pour ainsi dire organique du travail des arts au moyen-âge ? Au xi^e siècle, nous avons trouvé deux moines incertains, Bernwarthe et Hildebot, au xii^e, Savine, au xiii^e, dans le fort de l'épanouissement ogival, Rieher de Senones,

Pierre de Colmar, et frère Volmar le dominicain, au xiv^e, Léon et Wælfelin de Rouffach, et peut-être une dizaine de noms que nous allons citer. Qu'est-ce que cela ? Il faut le dire avec tristesse, ce n'est rien, auprès de ce que nous devrions savoir sur ces époques d'active et surprenante production.

Pourquoi cette rareté, cette indigence de noms ? Pendant que l'art, ses procédés, ses secrets, se trouvent aux mains des religieux, pendant l'époque hiératique, on l'explique par l'humilité monastique, par l'impersonnalité du travail religieux. Mais quand l'art a passé dans le siècle, dans les associations bourgeoises, dans les corporations laïques, indépendantes de la discipline ecclésiastique et de ses exigences, comment l'expliquer ? Par l'influence d'un sentiment de même ordre, puisé à une source à peu près semblable et qui dérivait naturellement des conditions générales de l'art au moyen-âge, lesquelles n'avaient pas cessé de reposer sur un principe religieux. Les artistes du moyen-âge voyaient dans l'œuvre d'art l'art lui-même et son but sacré ; leur personne n'était rien, ne comptait pour rien, ne pesait rien. Toute leur passion se concentrait, s'absorbait dans l'œuvre commune, dans le but collectif, auxquels ils s'étaient attachés par un servage volontaire, dévoué, réfléchi. L'atelier devenait leur famille d'élection, l'église, la cathédrale, leur patrie adoptive, leur monde intellectuel. Ce qui les attirait, les retenait, les enchaînait jusqu'à la mort, c'était l'œuvre de pierre, la pensée de concourir à son ensemble, le rêve de l'achever. Ils ne se séparaient pas de l'édifice ; ils y versaient toute leur existence, toute leur personnalité, oubliant jusqu'à leur nom, dédaigneux de la vanité qui pouvait faire émerger leur individualité du travail fraternel et commun. Ils étaient comme le personnage collectif du

théâtre grec, comme le chœur antique de la tragédie, d'une abnégation admirable pour eux-mêmes, mais rattachés par le travail et le dévouement au dessein d'un ensemble harmonieux et complet.

La sculpture se divisait en deux branches : la statuaire et la sculpture d'ornement. Les artistes qui cultivaient cette double branche de l'art portaient en France le titre générique d'*imagiers*, en Allemagne, celui de *Steinmetzen*. A côté d'eux, mais à un degré hiérarchique inférieur, on connaissait les simples tailleurs de pierre, *Steinhauer*, se livrant à l'équarrissage des masses ou taillant la pierre à simple parement sur le tracé de l'appareilleur (*Palierer*).

Dans les *imagiers* français ou les *Steinmetzen* allemands, on comptait deux classes d'artistes : les tailleurs de feuillages, *Laubhauer*, qui façonnaient les chapiteaux, les bases historiées des colonnes, les pinacles, les rosaces, les clochetons, les aiguilles, toute l'ornementation sculpturale dont les éléments étaient empruntés, soit aux diverses combinaisons linéaires et géométriques, soit à la flore naturelle ou imaginaire ; et les tailleurs d'images ou statuaires proprement dits, *Bildhauer*, qui taillaient les pièces à figures, soit qu'elles appartenissent à la faune réelle ou légendaire, soit qu'elles exprimassent la créature humaine. Les tailleurs d'images tenaient naturellement le premier rang dans l'art de la sculpture.

Quand nous rencontrons dans nos documents alsatiques la dénomination de *Steinmetz*, nous ne devons donc pas croire que nous sommes en présence d'un tailleur de pierre, d'un simple équarrisseur de blocs de grès vosgien. Nous avons devant nous un artiste, un sculpteur d'ornement au moins. La taille artistique de la pierre était véritablement l'école formatrice de l'archi-

tecture, la préparation rationnelle à ce grand art. Les architectes sortaient des ateliers de tailleurs d'images, *Steinhütten*. Ils étaient l'élite, les premiers sujets, les lauréats de ces ateliers, et après un complément d'études sous quelque maître renommé des pierres vives, sous un architecte de cathédrale, *Dommeister*, *Werkmeister*, ils devenaient appareilleurs et enfin directeurs des travaux de quelqu'édifice nouveau à élever, ou de quelqu'église à continuer ou à achever. Cela est si vrai, que les architectes, les maîtres de l'œuvre en plein exercice, et les plus renommés, étaient compris dans une association générale qui portait le nom de *Confrérie des tailleurs de pierre*, *Steinmetzen-Bruderschaft*, et que les constitutions de cette corporation étaient désignées sous le titre de *règlements des tailleurs de pierre*, *Steinmetzen-Ordnungen*.

Un petit village du vignoble montagneux qui s'étend de Soultzmatt à Guebwiller nous fournit, après Léon et avec Wælfelin, le troisième sculpteur du XIV^e siècle. Il n'appartient pas à la société laïque, mais peut-être était-il sorti cependant d'une de ces corporations artistiques si nombreuses dans les pays du Rhin et qui ont encore compté à cette époque des religieux dans leur sein. Son existence et son nom nous sont attestés par une inscription lapidaire se trouvant sur une des quatre colonnes qui supportent la tribune de l'église de Bergholtz-Zell. Elle s'exprime ainsi : *Hanc sculpturam fecit Sifridus de Wormacia capellanus hujus ecclesie circa annos Domini MCCC quadragesimo VI* (1).

Ce sculpteur, qui a taillé les quatre colonnes de la tribune qui fut élevée au XIV^e siècle dans l'antique sanctuaire consacré par Léon IX au XI^e siècle, était donc

(1) *Bullet. de la Soc. des monum. histor. d'Alsace*, III, 2^e part. p. 96. — HUNCKLER, *Leben des heil. Leo*, p. 159.

le chapelain même de la paroisse. Il était de Worms et administrait l'église de Bergholtz-Zell au milieu du XIV^e siècle. L'inscription ne me paraît pas être de lui, mais plutôt d'un de ses successeurs, qui aura voulu conserver le souvenir de son travail, car Sifrid n'aurait point hésité sur la date de son ouvrage, et l'inscription hésite, puisqu'elle le rapporte *environ* à l'année 1346.

Les trois autres colonnes portant des inscriptions historiques et mystiques que je n'ai pas à reproduire ici, quelques personnes pourront penser que la mention qui nomme Sifrid n'est relative qu'à l'incision graphique de ces inscriptions elles-mêmes et que le mot *sculpturam* les désigne. Je ne partagerais pas facilement cette opinion. Le terme *sculptura* a une intention qui me semble dépasser de beaucoup la simple entaillure de caractères.

RINOWE, PEINTRE A STRASBOURG.

Le nom de ce peintre ne nous est connu que par la désignation que donne un document de 1346 à une maison sise sur le *Fossé-des-Tailleurs* à Strasbourg, désignation qui est faite en ces termes : « Haus des Malers Rinowe (1). »

ERWIN II, ARCHITECTE, MAÎTRE DE L'ŒUVRE DE NOTRE-DAME DE STRASBOURG.

Le grand Erwin mourut, suivant son épitaphe authentique, en l'année 1318. Quel fut son successeur

(1) *Strassburg. Gassen- und Häuser-Namen im Mittelalter*, p. 154.

immédiat dans la maîtrise de l'œuvre de Notre-Dame de Strasbourg ?

Pour ceux qui s'arrêtent à l'épiderme de l'histoire, comme pour ceux qui suivent avec une confiance légère et aveugle l'ornière des traditions officielles, la question n'a point paru douteuse. Le successeur immédiat d'Erwin de Steinbach fut Jean de Steinbach, son fils. Cette opinion prétendait se fonder sur un document irrécusable, sur un monument funéraire contemporain. Il existe, en effet, sur la partie inférieure du contrefort oriental de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste, donnant sur le vieux cimetière de Saint-Michel, au-dessous des épitaphes d'Erwin et de sa femme Husa, une troisième inscription tumulaire ainsi conçue :

†. Anno. Dnmi. M. CCC.
XXXVIII. XV. KL. A
pprilis. O. magi
ster. Johannes.
filius. Erwini.
magri. opris. nj.
eece.

« En l'an du seigneur 1339, le 15 des calendes d'avril
« mourut maître Jean, fils d'Erwin maître de l'œuvre
« de cette église. »

Ce monument épigraphique a paru irréfutable à Daniel Spekle (1). Il en a déduit que maître Jean était le

(1) SPEKLE, *Collectanea*. Tom. I. n° 368 r°. Spekle a, du reste, mal lu l'inscription. Voici sa leçon : *Anno domini 1339, 15 kal. aprilis, obiit magister Johannes filius hujus Erwini*. Cette version a été adoptée sans examen par SCHAD (*Summum templum argenter.* p. 51), et par SCHILTER, *Königshoven-Chronick*, p. 559.

filz d'Erwin, et qu'il avait remplacé son père dans la direction des travaux de la cathédrale de Strasbourg.

L'on peut excuser Spekle d'avoir sur ce texte donné si hâtivement sa conclusion. L'ingénieur strasbourgeois était plus homme de métier qu'historien perspicace. Latiniste médiocre et annaliste d'une confiance excessive, il lisait superficiellement et avec une naïveté qui se contentait de l'à-peu-près et des apparences de la vérité. Mais ce qui est excusable chez lui, ne l'est point chez ceux qui avaient pour éclairer leur opinion les ressources de la critique moderne, le savoir philologique, et par-dessus tout la suspicion d'inexactitude qui avait atteint les témoignages de Spekle sur les faits anciens de notre histoire.

Spekle, Schad et Schilter ont mal interprété l'inscription de 1339, en la tronquant; mais que dire de Grandidier, qui, en la lisant d'une façon plus qu'extraordinaire, a entraîné longtemps tous les esprits au plus profond de l'erreur et les y a enracinés pour toujours peut-être (1)? Que dire de Geoffroi Schweighæuser qui a lu comme Grandidier, ou, ce qui est plus probable, qui n'a pas même lu l'inscription originale et s'est contenté de copier de confiance la leçon imaginée par Grandidier (2)?... Voici le texte adopté par les deux savants : *Anno Domini M.CCC.XXXVIII. XV Kal. aprilis obiit magister Johannes filius Erwini, magistri, OPERIS SUI ÆMULUS.* Cette lecture vicieuse avait été occasionnée par la figuration abrégée des mots *hujus* (*uj*) et *ecclesiæ* (*ecce*) et par la ponctuation arbitraire que Grandidier improvisait. Avec ce texte affirmatif joint à la tradition fournie par Spekle, Schad et Schilter, on ne pouvait

(1) GRANDIDIER, *Essais sur la Cathédrale*, p. 49.

(2) SCHWEIGHÆUSER, *Vues pittor. de la Cathédr.* p. 12.

plus hésiter : Jean était bien le fils d'Erwin, son successeur direct, et mieux que cela, son émule glorieux.

Louis Schnéégans avait d'abord partagé l'erreur commune (1) et regardé maître Jean comme le fils et le successeur d'Erwin. Plus tard, quand il l'eut mieux pénétré les mystères de l'histoire de la cathédrale et agrandi le champ de ses investigations rationnelles, Schnéégans rompit ouvertement avec le vieux préjugé, avec la formule complaisante et commode. Il lut l'épithaphe de maître Jean avec l'indépendance du critique et de l'archéologue, et d'un souffle la vérité emporta l'antique rêverie (2).

Deux raisons capitales s'opposent à ce que maître Jean soit désormais considéré comme le successeur et le fils d'Erwin, et qu'il prenne place dans la série des maîtres de l'œuvre de Notre-Dame.

D'abord l'épithaphe ne lui donne point ce titre, ce qu'elle n'eut pas manqué de faire, s'il lui avait réellement appartenu. Elle le qualifie simplement de *magister*, *maître*. Elle réserve la qualification éminente de maître de l'œuvre pour le père du défunt. En second lieu, cette épithaphe parle d'Erwin, maître de l'œuvre de la cathédrale, non comme d'un personnage historique et décédé, mais comme du titulaire actuel de la fonction, comme d'une personne connue et vivante. S'il avait été question du grand Erwin mort depuis vingt-un ans, les termes de l'inscription eussent inévitablement fait allusion, sinon à sa célébrité, du moins à sa disparition du tableau des vivants. On retrouverait dans l'épithaphe de Jean l'adverbe de temps *quondam* ou toute autre expression analogue, et l'on lirait : *filius Erwini QUONDAM*

(1) SCHNÉEGANS, *Essai sur la Cathédrale*, p. 26.

(2) IDEM. *Épithaphe d'Erwin*, p. 1.

magistri hujus ecclesiæ. L'épithaphe consacrée dans l'église de Nieder-Haslach à un fils d'Erwin, à Jacques, mort en 1330, n'a point manqué à cette règle habituelle au moyen-âge et nécessaire à la clarté épigraphique; elle s'explique positivement en ces termes : ...*filius Erwini magistri QUONDAM operis ecclesiæ argentinensis*. Ce que la correction du style lapidaire historique exigeait, en 1330, était encore plus impérieusement exigé neuf années après, en 1339.

Il faut donc se rendre à l'évidence ; le Jean de l'épithaphe de 1339 n'était pas maître de l'œuvre de la cathédrale, ni fils d'Erwin. Il était un simple maître tailleur de pierre, fils d'un Erwin alors vivant et maître en exercice, celui-là, de l'œuvre de Notre-Dame.

Cet Erwin, architecte de Notre-Dame de Strasbourg, en 1339, était, de toute certitude, le fils d'Erwin de Steinbach. Si son individualité ne s'est pas plus clairement détachée dans les ombres du temps, on peut l'expliquer, il me semble, par les circonstances. Erwin I, dans l'imagination et les souvenirs de l'époque, absorbait toute l'histoire de la reconstruction de la cathédrale. La continuation de ses plans, l'exécution même de sa pensée, par les mains de ses descendants, l'identité du nom de famille, la caractère impersonnel des travaux qui s'accomplissaient plus pour la gloire de l'œuvre que pour l'honneur des architectes, tout devait conspirer à concentrer dans un nom unique et légendaire ce que l'on savait de la cathédrale. En lisant, au pied de l'épithaphe d'Erwin et de celle de sa femme, une inscription à la mémoire de Jean, fils d'Erwin, comment soupçonner que ce Jean n'est pas le fils d'Erwin, et comment deviner que la science de l'avenir exigera un jour, par la rigueur des procédés de la méthode expérimentale, qu'il soit fait une place à un personnage oublié, inconnu,

mais nécessaire ? Cette restitution rappelle ce qui se passe dans le domaine de la philologie. Là aussi les savants ont découvert que tel mot de la langue actuelle ne pouvait procéder que d'un mot qui avait nécessairement existé, mais qu'aucun lexique n'avait enregistré, ni conservé ; d'heureux hasards sont venus confirmer et consacrer ces divinations fondées sur les rapports nécessaires des choses et ont élevé les conjectures de la logique à la hauteur d'une certitude démontrée.

C'est un sentiment de cet ordre, appuyé, d'ailleurs, sur la démonstration historique et grammaticale que nous devons à Louis Schnéegans, qui me porte à reconstituer une individualité artistique inaperçue jusqu'à présent et à laquelle je donne avec une absolue confiance le nom d'Erwin II. Erwin II doit prendre rang dans la série des maîtres de l'œuvre de la cathédrale de Strasbourg, comme le successeur immédiat d'Erwin I.

L'individualité d'Erwin II reçoit un nouveau degré de lumière de la comparaison de certaines dates mortuaires inscrites au *Copial-Buch* ou livre des donateurs de la cathédrale intitulé : *Lieben Kinder helfet mir Gott getreulich bitten vor alle der Menschen und Todten die ihr Almuzsen und Steuer geben in das Werck unser lieben Frauen* etc. Ce document mentionne deux décès de deux fils d'Erwin, l'un au 10 des calendes de mai (22 avril) et l'autre au 8 des ides de mai (8 mai). Or, aucune de ces dates ne concorde avec celle de l'építaphe de Jean, dont le décès est indiqué au 15 des calendes d'avril (18 mars). La conséquence est manifeste ; les trois dates funèbres se rapportent à trois personnes distinctes ; deux de ces personnes sont des fils d'Erwin et architectes, comme lui, de la cathédrale, le document le dit positivement ; la troisième est Jean, simplement

qualifié de maître et fils de l'un de ces architectes et conséquemment petit-fils du grand Erwin.

Les deux fils d'Erwin, mentionnés par le *Copial-Buch*, furent celui auquel je propose de reconnaître le nom d'Erwin II, et Jean, plus connu sous le nom de Winlin.

Schnéegans a conjecturé (1) que les deux fils d'Erwin, Erwin II et Winlin, avaient été simultanément investis, après la mort de leur père, de la direction des travaux de la cathédrale. Cette opinion me paraît peu probable. Certes, deux maîtres n'eussent pas été de trop pour porter le poids des dessins d'Erwin ; mais ce dualisme dans la maîtrise d'une cathédrale, ce partage de la direction architectonique, n'était pas dans les usages de l'époque. Deux titres pour une seule fonction, voilà une conception que le pouvoir épiscopal, d'une part, et le sentiment de la hiérarchie chez les artistes du moyen-âge, d'autre part, ne pouvaient guère consacrer. Il est plus conforme à la vraisemblance historique et aux idées que nous devons nous former sur l'organisation des corporations d'architectes, d'admettre que les deux fils d'Erwin ont été successivement revêtus de la fonction qu'avait exercée leur père. Dans ma pensée, Erwin II a pris la charge de maître de l'œuvre après la mort d'Erwin I, et Winlin a succédé à Erwin II. Cet ordre successif dans la fonction ne fait pas obstacle à la conjecture entièrement naturelle que les deux frères étaient attachés en même temps aux travaux de la cathédrale ; seulement ils l'étaient avec des grades différents, l'un avec le titre de maître de l'œuvre, l'autre dans une fonction subordonnée, celle de *Palier* ou *appareilleur*, par exemple.

La maîtrise d'Erwin II commence donc à 1318 et finit

(1) SCHNÉEGANS, *Épître d'Erwin*, p. 22.

à une date qui ne peut être déterminée avec exactitude, mais qui dépasse nécessairement celle de l'épithaphe de 1339, puisque, comme je erois l'avoir démontré, ce monument désigne comme vivant à cette époque un maître de l'œuvre du nom d'Erwin. Si l'on raisonne d'après les probabilités les plus acceptables, et d'après l'ensemble des circonstances acquises à la question, on sera porté à conclure que la vie d'Erwin II n'a pas dû se prolonger beaucoup au-delà de la quatrième décade du XIV^e siècle.

Erwin II paraît avoir laissé de la postérité. C'est du moins ce que l'on peut induire sans témérité d'une mention qui se trouve dans le *Copial-Buch* déjà cité (1) et qui est ainsi conçue : *Erwinus, filius quondam Erwini, am Holzmerkete, civis argentinensis*. Cet Erwin, porté au nombre des bienfaiteurs de la cathédrale, ne peut être que le fils d'Erwin II ; dans tous les cas, il n'est pas celui de Winlin, car le *Copial-Buch* donne au même endroit l'indication des enfants de Winlin. Je erois aussi qu'on doit conclure de la qualification générale qui lui est donnée de *civis argentinensis* qu'il était sorti du métier de ses pères ; l'absence d'une indication professionnelle, et même d'un titre magistral quelconque, le retranche de la tradition artistique de la famille des Erwin.

Les écrivains allemands ont nécessairement tous adopté la version d'un Jean Erwin, fils et successeur d'Erwin, mort en 1339 (2). Nagler assure même que ce

(1) *Copial-Buch* ; archiv. de Notre-Dame, p. 35. — Les archives du Bas-Rhin contiennent aussi le titre d'acquisition d'une maison à Bischheim par le même Erwin *an dem Holzmarkel*, en 1336. *Invent. des arch. du Bas-Rhin*, III, p. 405 G. 4738.

(2) Notamment NAGLER, *Künstler-Lexikon*, XVII, p. 274, et SCHREIBER, *Münster von Strassburg*, p. 33.

Jean était l'aîné des enfants d'Erwin, circonstance qu'on seruit bien aise que Nagler eût songé à appuyer sur une base documentaire. Il place sa mort au 18 mars 1338, ce qui est une erreur doublement grossière. Nagler a, sans doute, prétendu faire une rectification savante en se souvenant qu'au moyen-âge l'année commençait à Pâques ; mais alors, et selon notre système de computation de l'année, le 18 mars 1339 correspondrait au 18 mars 1340. C'est, en effet, cette date qui devrait être adoptée, s'il n'y avait pas plus d'inconvénients que d'avantages à bouleverser des habitudes d'énonciation dont l'esprit tient compte, sans introduire dans le langage de l'histoire des rectifications de chronologie qui n'auraient d'autre résultat que de troubler un peu plus encore des notions déjà suffisamment confuses.

Il est non-seulement difficile, mais absolument impossible de déterminer la part personnelle d'Erwin II dans la construction de la cathédrale de Strasbourg. Tout ce que l'on peut tenter, c'est d'arriver à une approximation, et cette approximation ne peut être obtenue qu'en comprenant dans une période unique et générale les travaux d'Erwin II et de son frère Jean dit Winlin. Cette période commence à 1318 et finit vers 1348, et embrasse conséquemment une trentaine d'années. La première partie, jusqu'à 1340 environ, appartient à Erwin II, la seconde appartient à Winlin. D'après le texte latin de Kœnigshoven (1) et, d'après Spekle, la tour septentrionale était parvenue en 1365 jusqu'à la plate-forme actuelle ; la tour méridionale était également achevée jusqu'à la même hauteur. La tour du nord était désignée sous le nom de *tour neuve*, et celle du midi sous le nom de *tour ancienne*. Erwin n'a

(1) KÖNIGSHOVEN, *Chronick*; mss. latin, f° 143 v°.

bâti que les deux premiers étages de cette dernière et le premier étage seulement de la tour septentrionale, car son plan ne paraît avoir comporté que deux étages pour les tours qui devaient recevoir chacune une pyramide effilée à partir du sommet du second étage. Quant au troisième étage des deux tours, on verra plus tard qu'il doit être attribué aux successeurs des Erwin, peut-être à Gerlach pour la conception, et, dans tous les cas, pour la majeure partie de son exécution à Hultz le vieux. Dans cet ordre distributif de la construction, les deux fils d'Erwin, ses successeurs, auraient donc édifié le deuxième étage de la tour du nord. Un argument technique, un argument de nécessité, doit leur faire attribuer aussi l'exécution de la grande rose centrale. Celle-ci, en effet, n'a pu être élevée qu'après l'achèvement du second étage de la tour septentrionale à laquelle elle s'appuie sur la gauche du spectateur. Dans ces attributions communes à Erwin II et à Winlin, l'ordre chronologique assigne à Erwin II les parties inférieures et à Winlin les parties supérieures.

Schweighæuser (1) regarde le pseudo-Jean comme l'architecte qui a conçu le projet d'élever la flèche; mais cette opinion lui est principalement suggérée par le fameux *operis sui æmulus* qui n'a jamais existé que dans l'imagination de Grandidier; elle est dès lors plus qu'aventurée. Rien n'indique que la conception de la flèche puisse être rapportée à l'un ou à l'autre des fils d'Erwin I. Il semble, au contraire, que les devoirs de la vénération filiale, la masse des travaux qu'ils avaient devant eux pour remplir les plans de leur père, aussi bien que les idées esthétiques qui régnaient à leur époque, sont des circonstances qui doivent faire exclure l'hypothèse de

(1) SCHWEIGHÆUSER, *Vues pittoresques de la cathédrale*, p. 12.

Schweighæuser. Je crois que la pensée d'élever une flèche, et peut-être deux flèches, n'est née que vers 1355 et qu'elle appartient au Hultz de Cologne que j'ai nommé déjà et dont j'essaierai d'établir l'existence, aussi nécessaire, selon moi, à la clarté de l'histoire de Notre-Dame de Strasbourg que l'était celle d'Erwin II.

**JEAN DE STEINBACH, DIT WINLIN, MAÎTRE DE
L'ŒUVRE DE NOTRE-DAME DE STRASBOURG.**

A la mort d'Erwin I, sa descendance directe connue se composait de trois fils : Erwin II, qui fut son successeur immédiat, Jacques, l'architecte de Nieder-Haslach, mort en 1330, et Jean, connu sous le sobriquet de Winlin, Winlein.

Winlin était évidemment le plus jeune des fils d'Erwin. Son nom même en porte témoignage. *Winlin* est le diminutif d'*Erwin*. Ce mot est formé du nom patronymique *Erwin* et de la désinence diminutive *lin*, originellement *Erwintlin*, le petit Erwin, le plus jeune des Erwin, et par abréviation *Winlin*. La même déformation, usuelle anciennement, se présente dans la famille de maître André, le fondeur de cloches de Colmar. Un de ses fils est appelé *Enderlin*, le petit André. Mone (1) et Schnéegans (2) adoptent aussi cette interprétation qui ne paraît pas contestable. Certains documents contemporains le désignent sous le nom de *Winlinus*, et même de *Windelinus*, variantes latinisées de la même forme. Quelques auteurs, Heckeler, Grandidier (3),

(1) *Zeitschrift für Gesch. des Oberrheins*, VI, 435.

(2) SCHNÉEGANS, *Épitaphe d'Erwin de Steinbach*, p. 22.

(3) GRANDIDIER, *Essais sur la cathédrale*, p. 48.

Nagler (1), l'appellent Winhing ; mais cette corruption ne peut être que le résultat d'une lecture fautive.

L'existence de Jean, dit Winlin, est attestée par des documents irrécusables, ainsi que son titre d'architecte de l'œuvre de Notre-Dame de Strasbourg.

Le livre salique de Sainte-Barbe (*Saalbuch*), cité par Heckeler, fait mention d'un Winlin, architecte et fils d'Erwin. Le *Copial-Buch* de l'œuvre de Notre-Dame en parle à plusieurs reprises ; une fois en ces termes : *Johannes dictus Winlin magister operis fabrice* ; ailleurs, lorsqu'il nomme ses enfants : *liberi quondam Johannis dicti Winlin magistri operis fabrice ecclesie argentinensis*, et enfin lorsqu'il le place parmi les donateurs de la cathédrale : *Magister Winling natus prædicti Erwini obiit, dono dedit omnia parantia sui corporis* (2).

Il laissa des enfants. Nous en connaissons au moins deux qui paraissent avoir vécu encore en 1370, d'après le document cité qui les désigne sous les noms de Jean et de Gertrude : *Johannes dictus Erwin ac Gertrudis soror ejus, liberi quondam Johannis dicti Winlin*.

Winlin, comme je l'ai montré en parlant d'Erwin II, succéda à celui-ci dans l'office de maître de l'œuvre de la cathédrale de Strasbourg, vers l'année 1340, et régît les travaux de l'édifice jusque vers 1348, sans qu'on puisse donner cette date comme certaine. Mais il ne l'a point dépassée, puisque Gerlach est présenté par des documents officiels comme maître de l'œuvre au commencement de l'année 1349.

Si l'on s'en rapporte à une mention trouvée dans d'anciens documents, Winlin aurait déjà été maître de

(1) NAGLER, *Künstler-Lexikon*, XVII. 274.

(2) *Copial-Buch*, mss. f° 35 et 36.

l'œuvre de la cathédrale en 1335 (1); mais j'ai établi, dans la notice sur Erwin II, que Winlin n'a pris la maîtrise de Notre-Dame qu'après 1339, et que si, avant cette époque, quelques indices font soupçonner son concours aux travaux de la cathédrale, ce concours n'a eu lieu que dans un rang subordonné. Le titre de *Werkmeister des Munsters*, s'il est réellement donné par un document de 1335*, ne peut donc être entendu que dans ce sens restreint.

La chronique manuscrite de Wencker, rédigée dans la première moitié du xvii^e siècle, mais pour laquelle on a pu consulter des documents authentiques qui ont péri depuis, le porte sur les listes des membres du magistrat dans les années 1332 et 1334, sous le nom de *Meister Hans Winlin* et sous celui de *Johannes Wynlin* (2). Le titre de *maître* ne doit pas faire retomber le lecteur dans l'incertitude. Il ne désigne nullement le maître de l'œuvre en 1332 et 1334. Ce titre générique était donné aux ouvriers qui avaient fait leurs preuves de savoir professionnel et acquis la maîtrise dans leur art, architecture, sculpture, taille des pierres, appareillage, etc.

En discutant le personnage d'Erwin II, j'ai donné sur la participation de Winlin aux travaux de la cathédrale tous les éclaircissements que mes recherches me mettaient en état de fournir. Je ne les reproduirai pas ici. Mais je dois prémunir mes lecteurs contre une erreur qu'ils trouveront répandue dans plusieurs ouvrages (3)

(1) *Strassburger Gassen- und Häuser-Namen im Mittelalter*, p. 83.

(2) SAGNÉEGANS, *Essai sur la Cathédrale*, p. 50.

(3) GRANDIDIER, *Essais sur la Cathédrale*, p. 48. — NAGLER, *Künstler-Lexikon*, XVII, 274. — SCHREIBER, *Münster von Strassburg*, p. 34.

et qui consiste à attribuer à Winlin la direction des travaux de reconstruction de la collégiale de Nieder-Haslach. L'architecte de cette église est un autre membre de la famille erwinienne, Jacques, fils d'Erwin I, comme on le verra tout à l'heure.

Une tradition qui a encore cours à Berne et qui a été acceptée par un auteur sérieux (1) attribue à Winlin la belle plate-forme de la cathédrale de cette ville. Je la cite sans y insister. Mes informations ne me permettent ni de la récuser, ni de la défendre.

Winlin légua en mourant à la fabrique de la cathédrale ses vêtements et tout ce qui avait servi à l'usage de son corps. Son père lui avait légué aussi son cheval et quelques revenus ; touchants actes de foi de ces artistes croyants qui, par le don d'un denier suprême, ajoutaient encore une statue, une image, une pierre, au monument sur lequel leur vie s'était épuisée.

JACQUES DE STEINBACH, FILS D'ERWIN, ARCHITECTE, MAÎTRE DE L'ŒUVRE DE NIEDER-HASLACH.

Le 17 septembre 1696, un bénédictin de la congrégation de Saint-Maur entra par Nieder-Haslach dans l'Alsace avec le but de visiter les archives et les bibliothèques des monastères de son ordre. Ce bénédictin était dom Thierry Ruinart, qui nous a laissé une relation assez détaillée de son voyage littéraire dans la nouvelle province française. Les beautés de l'architecture ogivale frappaient peu les savants bénédictins du siècle de Louis XIV. Ce qui excitait leur zèle et leur curiosité,

(1) HELDMANN, *Die drey ältesten Denkmale der deutschen freimaurer Bruderschaft*, p. 183.

c'étaient les documents diplomatiques ; les monuments écrits l'emportaient à leurs yeux sur les monuments de l'art architectonique. Dom Ruinart ne remarqua pas même le gracieux bijou de pierre dans lequel il était entré. Il parcourut le cloître « encore parsemé de pierres tumulaires » ; mais, tout entier à ses préoccupations bénédictines, il paraît n'avoir cherché que des tombes de moines. Il se plaint de n'en avoir trouvé qu'une seule (1). Indifférent à tout ce qui n'était pas de son ordre, il n'a pas dit un mot du tombeau de l'architecte de Haslach. Peut-être même ne l'a-t-il pas vu. Ce tombeau, qui existe encore dans le côté nord-est du cloître, porte en très-faible relief le personnage entier d'un architecte, vêtu d'une longue robe à chaperon, portant sur l'épaule droite une équerre et dans la main gauche le compas de réduction. Autour de la dalle se déploie en caractères gothiques cette inscription : *Anno Dni M.CCC.XXX. non. decembris obiit magister operis hujus ecclesie f. (filius) Erwini magist. quondam operis eccl. argentin.* (2).

Cette tombe recouvre les ossements d'un fils d'Erwin de Steinbach, architecte comme lui, formé par son enseignement et qui reconstruisit au commencement du XIV^e siècle l'église collégiale de Nieder-Haslach, classée aujourd'hui parmi les monuments historiques et restaurée par M. E. Bœswilwald, inspecteur général de ces monuments.

La légende et l'histoire s'unissent pour attribuer la fondation de Haslach à Dagobert II. Pendant que ce prince séjournait dans son palais de Kirchheim, les

(1) DOM RUINART, *Voy. littér. en Alsace*, éd. Matter, p. 75.

(2) Il s'en trouve une bonne reproduction lithographique faite par M. de Beyer, dans l'édit. du *Voyage littéraire* de dom RUINART que l'on doit à M. Matter.

leudes de sa cour, chassant dans les forêts reculées du Hasselthal, découvrirent un pieux ermite irlandais, Florent, qui avait bâti une cellule au pied du Ringelberg. Ils rapportèrent leur découverte à Dagobert qui demanda à voir *l'homme de Dieu*. Le roi avait une fille aveugle et muette ; il eut la foi que le solitaire pourrait obtenir sa guérison par ses prières. Florent se rendit sur son âne au palais de Kirchheim. A peine fut-il en vue de la résidence austrasienne que la jeune Bathilde avait recouvré la vue et la parole. Dagobert reconnaissant promit à *l'homme de Dieu* de lui faire don de tout le territoire qu'il pourrait parcourir pendant qu'il serait au bain, mode antique de donation que Clovis, selon les chroniqueurs, avait employé à l'égard de Jean, abbé de Réomans en Bourgogne et de saint Remi, évêque de Reims. Florent remonta sur son âne fidèle et, dans une rapide chevauchée, enregistra le pagus qui devint le domaine de l'abbaye de Haslach.

Le monastère et l'église bâtis par Florent, sur la fin du vii^e siècle, dans la vallée solitaire de la Hasel, tombaient en ruines au xi^e. Aux primitives constructions, mérovingiennes succéda un monument de l'architecture romane. Cette seconde forme atteignit la seconde moitié du xiii^e siècle. Alors l'entraînement passionné vers le style ogival qui s'était emparé de tous les esprits renversa le Haslach roman, comme il renversa tant d'autres églises de notre pays. Cette loi de succession architectonique est à peu près constante et générale en Alsace. Nos églises gothiques sont la troisième moisson monumentale de l'art religieux. Presque tous nos sanctuaires historiques, églises conventuelles ou centres paroissiaux, ont traversé trois phases : la formation primitive, gallo-romaine ou franke, le renouvellement purement germanique de l'ère romane et la transforma-

tion ogivale. Haslach notamment a passé par ces trois états successifs.

Sous l'épiscopat de Conrad de Lichtenberg, le chapitre de Haslach décida que l'ancienne église, évidemment traitée dans le style roman, et « dont les murs » menaçaient de s'écrouler par l'effet de la vétusté » serait démolie et rebâtie dans le goût alors dominant. L'architecture gothique était alors (1260—1280) parvenue à sa plus puissante expansion. Elle régnait avec une domination absolue depuis la Vistule jusqu'à l'Armorique française, ne rencontrant quelque résistance, et encore purement sentimentale, que dans les abbayes cisterciennes fidèlement attachées à l'influence des formes romanes. Conrad de Lichtenberg promulgua des lettres d'indulgence le 12 décembre 1274 en faveur de ceux qui contribueraient à la reconstruction de Haslach. Le prélat n'avait pas encore émis celles qui devaient assurer l'édification de Notre-Dame de Strasbourg et qui ne sont que de l'année suivante. Haslach était même déjà commencé avant l'apparition des lettres de 1274, comme on le voit par ce document même (1). Les premiers travaux doivent dater de 1273, année initiale de l'épiscopat de Conrad. Le diplôme dit bien que « l'œuvre de l'église de Haslach est consumée de vieillesse », mais on peut croire que cette assertion n'était pas matériellement exacte. Les édifices de l'âge roman avaient à peine trois siècles d'existence. La proscription qui frappait l'ancien style motivait volontiers ses rigueurs sur des prétextes de vétusté et de ruine imminente. Ces craintes complaisantes ont été aperçues dans toutes les révolutions du goût architectonique.

En 1274, lorsque Conrad de Lichtenberg émettait ses

(1) SPACH, *Restauration de l'église de Nieder-Haslach*, p. 6.

lettres, il avait certainement auprès de lui un architecte capable de conduire les travaux qu'il projetait de réaliser à Haslach. M. Spach a pensé que cet architecte était Erwin de Steinbach (1). « La beauté et le caractère de la partie la plus ancienne de ce monument, » dit-il, et surtout la circonstance toute spéciale que, « dans la suite, l'un des fils d'Erwin fut chargé de la « direction des travaux, semblent autoriser, jusqu'à un « certain point, cette supposition. » La conjecture est présentée avec trop de réserve. L'on ne peut pas mettre en doute que Conrad de Lichtemberg, faisant rebâtir une collégiale qu'il vénérât, à un moment où il avait son architecte favori sous la main, ne lui en ait commandé les plans et confié l'exécution. Le nouveau Haslach s'élevait en même temps que la grande façade de la cathédrale de Strasbourg. Pourquoi le même maître n'aurait-il pas conduit simultanément les travaux des deux monuments sur lesquels se partageait l'affection de son protecteur ? L'hypothèse d'architectes distincts ne semble pas proposable. Si aucun document ne nomme formellement Erwin comme le maître de Haslach, cela est moins fait pour exciter l'étonnement que le silence gardé par les documents sur l'architecte qui aurait réellement rebâti cette église.

Douze ou treize années avaient déjà été consacrées à la réédification de Haslach, sous l'impulsion probable d'Erwin de Steinbach qui partageait son activité sur les deux églises d'affection de l'évêque ; Haslach rayonnait déjà dans la nouvelle robe de pierre que le maître de Strasbourg lui avait taillée, lorsqu'une calamité terrible vint s'abattre sur l'œuvre presque achevée. Un incendie éclata dans les constructions nouvelles le 2 juin

(1) SPACH, *loc. cit.* p. 6.

1287. Le fléau dévora les cloches, calcina les murailles, fit éclater les sculptures et les colonnes ; ce qui échappa aux ravages du feu était dans un si lamentable état qu'il fallut le démolir et le déraciner.

Sous le poids de la première douleur, le courage manqua à l'évêque pour recommencer les constructions ; ce qui manqua encore plus, ce fut l'argent. L'œuvre consumée par les flammes avait tari le trésor de l'abbaye ; la façade de Strasbourg absorbait les ressources personnelles de Conrad de Lichtemberg et les revenus de l'évêché. L'on attendit huit années. En 1295, l'évêque accorda de nouvelles lettres d'indulgence à l'église de Nieder-Haslach, et la reconstruction put en être reprise. Un document de 1300 atteste que le chapitre fut forcé de reconstruire les édifices *comme sur de nouveaux fondements* et de renouveler presque tous les murs, les voûtes et les tours de l'église. Le souvenir du désastre de 1287 nous est resté dans une inscription entaillée sur un des contreforts du chœur et qui est ainsi conçue : *Anno Dni M.CC.LXXVII. IIII nonas junii conbu....* Cette inscription inachevée doit être complétée ainsi : *combusta est hæc ecclesia.*

Le chœur fut la seule partie qui échappa à la dévastation de 1287. C'est le seul témoignage du travail d'Erwin de Steinbach.

La reconstruction de 1295 commença par le transept. La salle capitulaire et le cloître sont de la même époque ; la nef et la tour, découronnée de sa flèche par l'incendie que les Suédois allumèrent le 6 juin 1633, sont postérieures de plusieurs années au transept. Comparées au riche spécimen qui nous est resté de l'œuvre erwinienne, les parties reconstruites depuis 1295 sont d'une simplicité de forme et d'une modestie d'ornementation

qui, sans offrir de disparate pourtant, contrastent sensiblement avec l'opulente décoration du chœur.

M. Spach, dans son excellente notice sur l'église de Haslach, aperçoit deux mains et deux influences dans l'architecture des bâtiments qui formaient l'ensemble monastique de cette collégiale. Le transept, la salle capitulaire et le cloître lui paraissent être d'un premier maître ; la nef et la façade seraient l'œuvre d'un second architecte. Il règne, en effet, deux sentiments très-différents dans les deux parties de Haslach. Le transept, la salle capitulaire et le cloître décèlent, dans l'ensemble comme dans les détails, l'influence immédiate du style d'Erwin ; la façade et la nef semblent déjà s'en éloigner. Ce phénomène accuse-t-il vraiment deux maîtres différents, deux architectes successifs ? Il est permis d'hésiter dans la réponse. Le changement de manière affectant plus le traitement particulier des membres de l'architecture que le système général, le style de la construction, il est très-possible que les deux modes d'exécution appartiennent au même architecte et que leur dissemblance provienne d'une cause accidentelle, d'un motif imposé par les circonstances. L'architecte qui se montrait riche et généreux, quand il comptait sur des ressources puissantes, a pu être condamné à la sobriété et à la parcimonie, lorsque les moyens d'action et l'argent lui ont manqué. La modestie architectonique, dans les temps anciens aussi bien que dans le nôtre, est plus souvent une nécessité financière qu'une combinaison idéale, qu'une dérogation volontaire de l'art.

La restriction des plans, l'appauvrissement des décors, l'abstinence des formes dont la beauté est trop coûteuse, la réduction au strict nécessaire, tous ces sacrifices qui viennent si tristement arracher l'artiste à

son rêve, ont de tout temps joué dans l'architecture un rôle qui doit être compté et qui explique l'état actuel d'un grand nombre de nos monuments. A Haslach, la question financière se présenta toujours sous l'aspect le plus critique, et il fallut des lettres d'indulgence en 1274, en 1295, en 1300, en 1330, non pour la dompter, mais pour en conjurer les effets les plus menaçants. Ce n'est qu'après un siècle de quêtes, d'efforts, d'angoisses, que l'abbaye de Saint-Florent dessina sa flèche rosée sur le paysage forestier de Haslach (1385).

La tradition ne connaît point deux architectes de Haslach après la reprise des travaux en 1295. Elle n'en signale qu'un, et cet architecte était un fils d'Erwin de Steinbach. A quel moment prit-il la direction des travaux ? Cela est impossible à préciser.

Si l'on admet qu'il y a eu deux maîtres entre 1295 et 1330, époque certaine de la mort du fils d'Erwin, on devra rapporter à l'architecte inconnu les parties de Haslach qui sont empreintes de la somptuosité propre à l'école de Strasbourg, et le fils d'Erwin n'aurait à revendiquer que la nef et la façade. Si l'on accepte, au contraire, la tradition dans toute son intégrité, avec l'hypothèse plus que vraisemblable de plans modifiés par l'exiguïté des ressources, l'on attribuera au fils d'Erwin toute l'œuvre de Haslach, élevée entre 1295 et 1330, mais exécutée sous l'action de circonstances différentes. Il n'y aura qu'un architecte et deux influences, celles-ci dérivant de conditions historiques étrangères à l'art. Cette seconde donnée paraît devoir être préférée à la première.

En 1295, Erwin de Steinbach présidait depuis vingt ans à la construction de la façade de Strasbourg. Il avait probablement dressé les plans de Haslach en 1274 et exécuté la régénération ogivale de cette abbaye. Il

pouvait, à ce moment, en 1295, avoir un fils qui fût en état, sous sa surveillance et avec ses conseils, d'entreprendre la reconstruction des édifices incendiés en 1287. Rien ne s'oppose donc historiquement à ce que le fils d'Erwin soit considéré comme le maître de Haslach à partir de 1295, tandis qu'il serait difficile d'expliquer comment l'évêque de Strasbourg, le protecteur déclaré et fidèle d'Erwin, aurait appelé un architecte étranger pour reprendre les travaux de Haslach, comment les Erwin auraient accepté cet empiètement, cette usurpation artistique ou professionnelle, et comment il n'en serait resté ni trace, ni souvenir, soit dans les documents écrits, soit dans la tradition.

La dalle sépulcrale de l'architecte de Haslach n'énonce pas le nom du fils d'Erwin. D'après le dessin de M. de Beyer, on peut croire que ce nom n'y était point inscrit, car la légende nécrologique n'offre aucune interruption. Cependant M. Spach remarque que le prénom de l'artiste a été effacé par le piétinement des passants. Ce prénom longtemps ignoré, M. Spach l'a retrouvé dans une inscription mortuaire qui, selon lui, ne peut avoir été tirée que d'un ancien nécrologe du chapitre. Le fils d'Erwin portait le prénom de Jacques (1). Il est regrettable que le savant archiviste n'ait pas pensé à noter le document qui fournissait une si précieuse indication. Mais on ne peut qu'être entièrement rassuré sur une information qui nous arrive appuyée de l'affirmation de M. Spach.

La plupart de nos écrivains ne reconnaissent à Erwin que deux fils, celui qu'ils appellent Jean, qui doit lui avoir succédé en 1318, et auquel ils rattachent l'épithaphe de 1339, et celui qui fut l'architecte de Haslach, et qu'ils ne désignent point par son prénom, à l'exception de

(1) SPACH, *Restaur. de l'église de Nieder-Haslach*, p. 17.

Schreiber (1) qui l'appelle erronément Winhing. J'ai montré que le Jean de l'épithaphe de 1339 n'était pas un fils d'Erwin, mais un petit-fils de celui-ci. Quant à la descendance directe d'Erwin de Steinbach, elle se composait de trois fils : Erwin II qui lui succéda, Winlin qui remplaça Erwin II, et Jacques qui bâtit Haslach. S'il est permis de faire une supposition sur l'ordre de filiation de ces trois descendants mâles d'Erwin de Steinbach, on peut admettre que Jacques était l'aîné, Erwin II le puîné ; quant à Winlin, son nom démontre qu'il était le cadet. La raison qui me fait penser que Jacques était l'aîné, c'est de le voir apparaître dès 1295, selon la tradition. Il est le premier des enfants d'Erwin qui se rencontre dans l'histoire de nos monuments ; il fut donc celui à qui son âge permit de marcher le plus tôt sur les traces paternelles. L'on demandera peut-être comment il se fait que ce fils aîné d'Erwin n'ait point recueilli la succession d'Erwin après sa mort ? L'objection se lève d'elle-même. Attaché depuis vingt trois ans aux constructions de Haslach, lorsque la mort de son père est survenue en 1318, il n'avait aucun motif pour échanger la maîtrise de Haslach contre celle de Strasbourg, et il en avait d'impérieux pour la conserver. D'un autre côté, la maîtrise de Strasbourg revenait de droit et de toute raison à celui des fils d'Erwin qui était resté auprès de lui, qui avait porté avec lui le fardeau de l'entreprise de Strasbourg et qui était plus spécialement initié à sa pensée et à ses plans.

L'existence de trois fils d'Erwin ne peut plus être douteuse, puisque nous possédons les mentions historiques certaines du décès de trois fils d'Erwin, à trois

(1) SCHREIBER, *Denkmale der Baukunst. Strassburger-Munster*, p. 33.

dates différentes : l'une au 10 des calendes de mai, l'autre au 8 des ides de mai, et la troisième, celle qui concerne Jacques, aux nones de décembre. Il est impossible de confondre l'un de ces personnages avec l'autre ; l'époque respective de leur mort les distingue très-nettement. Erwin II vivait encore en 1339 ; l'existence de Winlin est avérée entre 1340 et 1348 ; la mort de Jacques est authentiquement fixée par l'építaphe de Haslach à l'année 1330.

D'après une tradition que M. de Bussierre a recueillie à Haslach, Jacques serait mort en tombant d'un échafaudage placé sur la tour qu'il construisait pour cette église (1).

Il existait à un quart de lieue de Dorlisheim une commanderie de Templiers sous l'invocation de Saint-Jean, et qui, après la suppression de cet ordre, passa aux chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem. L'église de Saint-Jean de Dorlisheim a été démolie en 1803, mais plusieurs de ses belles sculptures ont été transposées dans la corniche de l'église de Behlenheim, située à six lieues de là, dans le canton de Trucktersheim (2). Dans ces dernières années, on a restauré au milieu de quelques bâtiments conservés un portail de la vieille commanderie. Dans ce portail se trouve une statue de Saint-Jean. La tradition l'attribue à celui des fils d'Erwin qui a bâti Haslach (3), conséquemment à Jacques Erwin. Cette tradition peut être fondée. L'architecte de Haslach était aussi habile sculpteur qu'excellent constructeur, comme on peut en juger par les belles statues de la

(1) BUSSIERRE, *Culte de la Vierge en Alsace*, p. 159.

(2) *Annuaire du Bas-Rhin*, 1841, p. 109.

(3) *Dictionnaire de l'Alsace de BAQUOL*, édit. RISTELHUBER ; Verb. *Dorlisheim*.

Vierge et de l'ange Raphaël ornant le portail de Haslach et par les bas-reliefs du tympan qui retracent plusieurs scènes de la vie de saint Florent.

JEAN ERWIN, MAÎTRE TAILLEUR DE PIERRE A LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG.

J'ai démontré, par la discussion du personnage d'Erwin II, que l'individu nommé dans l'épithaphe encore existante à l'extérieur de la chapelle de Saint Jean-Baptiste de Notre-Dame de Strasbourg, sous le titre de *maître Jean*, fils d'Erwin, et indiqué comme mort en 1339, n'était ni fils d'Erwin de Steinbach, ni architecte de l'œuvre, ni le successeur d'Erwin dans la maîtrise de la cathédrale. Je ne reproduirai pas ici ce qui le concerne ; le lecteur voudra bien se reporter à ce que j'ai dit (1).

Jean Erwin était fils d'Erwin II, petit-fils d'Erwin I, et simple maître tailleur de pierre ou imagier attaché aux ateliers de son père. Il serait difficile de supposer que le titre de maître qui lui est donné par l'épithaphe se rapportât à une autre profession qu'à une profession artistique. Il y a apparence qu'il est décédé jeune encore. Élevé dans une famille d'artistes, maître Jean a dû se vouer aux travaux qui l'occupaient elle-même, et attendre dans les rangs inférieurs et modestes de sa corporation que le temps et la connaissance de son mérite l'eussent signalé à la confiance de ses contemporains. La mort l'aura surpris dans les épreuves de ce stage.

L'église de Dorlisheim possède une statue de saint Jean-Baptiste dont la tradition fait honneur à un fils

(1) Voy. dans le présent volume, p. 300 et ss.

d'Erwin, à celui-là même qui porte dans tous nos livres le nom de Jean et le titre de son successeur immédiat. Du moment qu'il est démontré que ce Jean est un être purement imaginaire, ne pourrait-on pas supposer que la statue de Dorlisheim est l'œuvre de maître Jean l'imagier ? La tradition ramenée à ces conditions de vraisemblance se trouverait peut-être justifiée.

LES WISE, ORFÈVRES A STRASBOURG.

Les Wise ont constitué une famille de riches orfèvres à Strasbourg dans le XIV^e et le XV^e siècle. Cette famille a possédé plusieurs maisons à Strasbourg. Déjà en 1296 nous trouvons une maison de Gertrude, veuve de Hugo Wise, bâtie vis-à-vis de la Pfalz épiscopale. En 1345 et en 1462, elle porte l'enseigne « Zu dem Wissen » et en 1402 « Zu dem Wisse Manne ». Ces orfèvres, dont on n'a pas encore démêlé les individualités, possédaient aussi des maisons dans la rue *Brûlée* et sur le *Vieux-Marché-aux-Vins* (1).

WOLFELIN ARCHITECTE ET STATUAIRE A ROUFFACH ET A STRASBOURG.

L'art n'avait pas, au moyen-âge, les délimitations précises et spéciales que l'étendue et l'abondance dans l'art moderne ont rendues nécessaires, inévitables. Il avait un caractère encyclopédique, pour ainsi parler, tandis que le nôtre offre le spectacle d'un particula-

(1) *Strassburger Gassen- und Häuser-Namen im Mittelalter*, p. 41, 129, 187.

risme qui ira toujours en augmentant. Cette dernière tendance est celle des sociétés où règnent l'industrie et le principe de la division du travail. Gêné par l'imperfection des méthodes, resserré dans des moyens techniques insuffisants, pauvre d'instruments de travail et surtout de modèles, le moyen-âge ne formait ses artistes que dans des écoles ou des associations dans lesquelles les élèves parcouraient en même temps tout le cycle des études théoriques et pratiques nécessaires à l'art en général ; je dirais volontiers qu'ils avaient, à l'imitation de ce qui se passait dans les écoles littéraires, une espèce de *trivium* et de *quadrivium* artistique. Il en résultait une éducation professionnelle plus compréhensive, plus étendue, plus variée que l'éducation professionnelle que reçoivent les artistes de nos jours. Les architectes étaient tailleurs de pierre, appareilleurs, sculpteurs, statuaires, quelquefois peintres. Les peintres étaient verriers, orfèvres, tailleurs d'images en bois, ciseleurs de métaux, sculpteurs ornemanistes s'exerçant sur toutes matières. Ce régime, qui était le produit naturel du développement historique des arts chrétiens, se prolongea jusque dans la renaissance où nous voyons tant d'architectes pratiquer la statuaire, tant de peintres graver le bois et le cuivre, et se livrer en même temps à l'orfèvrerie, à la sculpture décorative et à tant d'autres travaux artistiques. J'en ai donné beaucoup d'exemples dans le cours de cet ouvrage.

Ces réflexions s'appliquent avec évidence à Wölfelin. Cet artiste éminent, notre sculpteur le plus illustre du moyen-âge avec Savine, ne figure dans nos livres d'histoire que comme statuaire. Sa renommée spéciale a laissé dans l'ombre la plus profonde sa qualité et son titre d'architecte.

Ce titre pourtant est bien certain. Des documents

authentiques et contemporains mentionnent Wœlfelin comme tailleur de pierre « *lapicida* » et maître de l'œuvre de l'église de Saint-Arbogaste de Rouffach « *magister fabricæ ecclesiæ Rubiacensis* » (1). Il est le premier des maîtres de l'œuvre connus de cette belle église.

Sa participation à ce monument n'a pas été, je le crois, considérable, et, dans tous les cas, quelle qu'elle ait été, elle nous est entièrement inconnue.

L'église paroissiale, sous le vocable de la Vierge et de Saint-Arbogaste, qui existe encore à Rouffach, est un des édifices importants de l'architecture alsacienne au moyen-âge. Elle porte les traces manifestes d'une construction successive et lente qui s'est prolongée depuis le XII^e siècle jusqu'au XVI^e. Les guerres, les agitations politiques, la fluctuation des systèmes artistiques, les disettes, les pestes, toutes les calamités sociales, ont concouru à entraver la création de cet édifice et à lui imprimer les caractères divers qui s'y rencontrent. L'étrange, c'est que ces discordances de styles ne sont point parvenues à nuire à la beauté de l'ensemble. Le transept nord est byzantin et date de l'époque purement romane, c'est-à-dire du XII^e siècle ; le transept méridional est gothique et se place au XV^e ; la nef et les collatéraux appartiennent à l'époque transitoire, à la lutte entre le roman et le style ogival ; le chœur est franchement ogival, mais seulement de l'époque secondaire, de la première moitié du XIV^e siècle ; le clocher central, octogone, roman dans ses assises inférieures, gothique par les baies ouvertes dans ses huit frontons et par l'ornementation de son couronnement, est un produit hybride, mais original, des efforts de transformation qui signalent le passage du style byzantin au

(1) *Code histor. et diplom. de Strasb.* I, p. 1.

style ogival ; le grand portail, dévasté et appauvri de ses statues pendant la révolution, paraît être du x^v^e siècle, ainsi que la partie inférieure de la tour du sud, tandis que son étage supérieur est daté du commencement du xvi^e siècle (1506) ; le jubé, détruit, et duquel il ne reste que deux escaliers tournant dans d'élégantes tourelles, était du xiv^e siècle, de même qu'un gracieux autel de la Vierge, encore existant, qui s'élève aérien et hardiment ajouré le long d'un des piliers de la nef ; le baptistère, un des plus curieux de l'Alsace, remonte à la même époque ou tout au plus à la fin du siècle ; quant à la chaire, qui était une œuvre exquise du style ogival flamboyant, elle a été sacrifiée, il y a environ quarante ans, à l'horrible morceau de pâtisserie qui déshonore la place occupée par l'ancienne. Telle est l'idée succincte que l'on peut se former de l'église de Saint-Arbogaste dont M. Xavier Mossmann a donné une description très-exacte et bien raisonnée à laquelle on peut recourir (1).

On le voit, il n'y a guère de place, dans le relevé des parties successivement construites de cet édifice, pour une assignation positive de la part qu'a pu y prendre Wœlfelin, quand il en était l'architecte, dans la première moitié du xiv^e siècle. Le chœur, le jubé, l'autel de la Vierge, sont du temps où il a vécu, mais en l'absence de documents qui se prononcent sur ses travaux, il serait plus que hasardeux de lui attribuer ces parties de Saint-Arbogaste, et même seulement l'une d'elles.

Wœlfelin, qui était né à Rouffach, sans que l'on connaisse toutefois l'époque de sa naissance, y demeura et y travailla jusque vers l'année 1341. Cette ville passe pour avoir possédé, dès ce temps, une école ou tout au

(1) *Musée pittoresque de l'Alsace*, p. 170.

moins un atelier important où se sont formés des sculpteurs et des statuaires qui ont été exercer leur activité et répandre leurs travaux dans la province et dans les pays étrangers. Wælfelin, qui fut le plus renommé des élèves de cet atelier, quitta Rouffach vers 1341 et alla s'établir à Strasbourg où il fut reçu dans la bourgeoisie en cette même année (1).

Aucun document historique ne nous fournit des renseignements sur les travaux de Wælfelin à Strasbourg. Cependant sa réputation a dû le faire rechercher par les seigneurs et les communautés religieuses pour exécuter des statues d'ornementation aux églises et des monuments funéraires. S'il a laissé, comme cela est vraisemblable, un certain nombre d'œuvres, l'indication ne nous en est pas parvenue, soit qu'elles aient été détruites, soit qu'il ne les ait pas signées. On ne connaît de lui que deux monuments authentiques. L'un est la tombe d'Irmengarde, veuve de Herman V de Bade, la fondatrice (1245) du couvent de Lienthal près de Bade, et à laquelle les margraves firent élever un monument digne d'elle par les mains de Wælfelin, un siècle après sa mort. Cette œuvre porte la signature du sculpteur de Rouffach. L'autre est le somptueux tombeau des deux frères Ulrich et Philippe de Werd, le premier, landgrave de la Basse-Alsace, mort en 1344, le second, chanoine du chapitre de la cathédrale de Strasbourg, mort déjà en 1332. Ce mausolée existe encore dans l'église de Saint-Guillaume de Strasbourg et a été le sujet d'une représentation excellente dans une gravure de Jean-Martin Weis (2). Sa composition est simple, mais son exécution est magistrale. La dalle qui recouvre le sé-

(1) STROBEL, *Vaterl. Gesch. des Elsasses*, II, 336.

(2) SCHÖEPFLIN, *Alsac. illustrat.* II, 533.

pulcre des deux frères présente l'effigie en relief de Philippe, les mains jointes, et recouvert de ses habits sacerdotaux, ayant un chien couché à ses pieds. Deux lions assis aux deux bouts de la dalle tumulaire supportent une table funéraire exhaussée, sur laquelle est couchée la statue du landgrave Ulric, en costume de guerre, le morion en tête, la cotte de mailles au corps ; à son côté droit est l'épée nue, ainsi que les gantelets, symbole de la puissance nobiliaire et militaire ; deux lions sont à ses pieds. Sur le lit de pierre où repose le landgrave, on lit : « *Meister Wolvelin von Rufach ein burger zu Strasburg der het dis Werk gemacht.* » Ce monument est un des plus beaux morceaux de la sculpture alsacienne au moyen-âge, le meilleur peut-être par la vigueur du dessin, la correction de la forme et la sûreté du coup de ciseau. Il révèle un statuaire de forte trempe, unissant la sévère précision de l'idée à la vive expression de l'image.

On ignore l'époque exacte de la mort de Wælfelin et l'âge qu'il a atteint. Il ne vivait plus en 1355, ainsi que le constate un document du 10 octobre de cette année, mentionné par Louis Schnéegans (1).

Comme Wælfelin a longtemps travaillé à Rouffach, qu'il y a commencé sa carrière d'artiste, il est hors de doute que l'église paroissiale de cette ville compte parmi ses statues quelques œuvres sorties de ses mains ; mais elles sont complètement ignorées. Les belles qualités de l'exécution matérielle et une certaine analogie de style avec celui des figures du mausolée de Saint-Guillaume pourraient faire attribuer à Wælfelin, comme incline à le penser M. Mossmann (2), la statue funéraire du che-

(1) *Code histor. et diplom. de Strasb.* I, p. 1.

(2) *Musée pittor. de l'Alsace*, p. 172.

valier à la merlette qu'on voit à Rouffach et qui porte le nom populaire de *Gensehencker*. Mais ce n'est là qu'une conjecture de sentiment très-incertaine et qui s'est déjà reportée sur un autre nom, sur celui de Léon. Il se pourrait que les grands travaux de restauration que la ville fait exécuter, depuis 1896, à l'église de Saint-Arbogaste par un architecte de Paris, M. Miney, nous apprirent quelque chose de positif sur les œuvres de Welfelin, par la découverte d'une signature ou d'un monogramme sur quelqu'une des statues qui décorent l'extérieur.

BALDNER, ARCHITECTE A STRASBOURG.

Cet architecte ne nous est connu que par une seule mention historique. Il construisit, dans le courant du xiv^e siècle, le chœur de l'église du couvent des augustins à Haguenau (1). Du temps de Herzog, on voyait encore dans une verrière placée derrière le maître-autel l'image de cet artiste représenté à genoux (2). Les augustins de Haguenau s'étaient d'abord établis dans les solitudes de la *Forêt-Sainte* (*Heilige-Forst*); ils ne se retirèrent dans la ville qu'en 1281 et bâtirent leur monastère sur le Rosshof (3). Le chœur de Baldner, qui ne fut élevé que dans le siècle suivant, a été détruit au commencement de notre siècle.

Baldner était Strasbourgeois. Était-il architecte laïque, ou bien était-il, comme le franciscain Conrad, engagé dans l'un ou l'autre des ordres mendiants établis

(1) STROBEL, *Vaterl. Gesch. des Elsasses*, II, 334.

(2) HERZOG, *Chronick*, Lib. IX, p. 158.

(3) SCHÖEFLIN-RAVENEZ, *Alsace illustr.* V, 167.

dans cette ville ? Nous ne possédons aucune réponse à cette question.

**MAITRE ANDRÉ GLOGGENER I, FONDEUR DE
CLOCHES A COLMAR.**

Vers le milieu du XIV^e siècle, nous trouvons à Colmar une *rue des Fondeurs de Cloches* (*Glockenergasse, Gloggenergasse*). Elle était formée de la partie méridionale de la rue des Clefs actuelle qui, déviant brusquement de l'artère principale, se dirige vers la porte de Rouffach. Les anciens documents la font aboutir à l'*innere Kerkerthor*, c'est-à-dire à la porte intérieure de la première enceinte, et placent sur son parcours le *Rindfleischhofelin*, immeuble connu encore aujourd'hui sous la même désignation. La *Glockenergasse* était le siège d'ateliers importants consacrés à l'industrie de la fonderie, et principalement à celle de la fonderie des cloches. En 1319, nous y rencontrons un fondeur distingué, maître André, qui, de sa profession, reçut le nom distinctif de *Gloggener*. Il était ou le successeur d'industriels moins renommés que lui et demeurés inconnus, ou le créateur de l'usine principale qui donna, déjà de son vivant, à la rue qu'il habitait, la dénomination caractéristique de *rue des Fondeurs de Cloches*.

La maison où avait été montée la fonderie exploitée par maître André était désignée sous le nom de *Hus zer Glocken*, comme le prouve une mention du rôle d'admission des bourgeois, sous l'année 1370 (1), et sous celui de *Hus zu den Glocken* que nous trouvons dans l'urbaire

(1) Rôle d'admission à la bourgeoisie, ann. 1370. Archiv. de Colmar.

des Unterlinden de 1394 : « Item ein Hus git vii schil-
« ling alt grunzius und heisset das Hus zu den Glocken
« un lit am tore als man gegen Rufach wil... (1). » Il
existe encore aujourd'hui sur l'arceau d'une fenêtre de
la maison Kübler-Kamentz, dans la rue des Boulan-
gers, une sculpture représentant une cloche. D'après ce
vestige, l'on peut admettre que la maison Kübler-
Kamentz occupe une partie de l'emplacement des ate-
liers de maître André.

Nous n'avons, comme on doit bien s'y attendre, que
de rares renseignements sur ce fondeur. Il était un per-
sonnage considéré dans sa cité. Un acte du magistrat,
de la veille de Sainte-Marguerite de l'année 1350, le
mentionne parmi les chefs de tribus (*Zunftmeister*) sous
le titre de *meister Andres Gloggener* (2). En 1356, il re-
présenta la tribu des maréchaux dans le collège des
Vingt-Trois, espèce de comité de salut public institué
par le landvogt Bernard de Magdebourg, pour main-
tenir la paix publique pendant les interrègnes impériaux.
En 1368, il fit recevoir dans la bourgeoisie son fils Cla-
welin, et en 1369, son autre fils Enderlin (3). C'est à
cette dernière année qu'on peut fixer la fin de ses tra-
vaux. La réception d'Enderlin mentionne qu'il devient
bourgeois sur la maison que son père lui a donnée.
Maître André se retira de la vie active professionnelle
et transmit son industrie à son fils Enderlin ; mais il
conserva encore des fonctions dans la magistrature mu-
nicipale, car le vendredi après la Saint-Mathias, 29 fé-

(1) *Urbairc des Unterlinden de 1394*, n° 195. Archiv. du Haut-Rhin.

(2) X. MOSSMANN, *Rech. sur l'anc. constitut. de Colmar*; *Bullet. de la Soc. des monum. histor. d'Alsace*, II^e sér. I, 57.

(3) *Rôle d'admiss. dans la bourg. ann. 1368 et 1369*. Archiv. de Colmar.

vrier) de 1371, il **signa** des reversales que la ville de Colmar donnait au prieuré de Payerne, qui lui avait cédé sa part du péage (1). Il mourut dans le courant de la même année, car l'urbaire de Saint-Martin, dressé en 1371, parle de « feu maître André le fondeur de cloches ». Le même document le nomme encore à deux reprises dans les termes suivants : « Meister Andres Glockner by dem innere Kerkertor (2). » On peut induire de cette succession de faits authentiques, que maître André exerça son industrie à Colmar entre 1330 et 1368, et qu'à cette dernière date, il avait fourni une somme de labeur qui commandait le repos, et que son décès, arrivé en 1371, l'atteignit au terme d'une carrière longue et honorée. Sa naissance se place donc au commencement du XIV^e siècle.

Les œuvres de maître André ont dû être très-répan- dues dans les églises de notre pays. Mais le temps, les accidents, les révolutions, les ont dévorés. Malgré leur résistibilité naturelle, les cloches constituent une classe de monuments très-exposés, sans cesse menacés de destruction. Les intempéries puissantes, la foudre, l'incendie, l'excès des sonneries, les fêlures accidentelles, les discordances tonales, les déplacements occasionnés par les modifications architectoniques des clochers, les grandes perturbations politiques, toutes ces causes compromettent la durée présumable des productions de l'art campanaire. Il n'est pas douteux que la fonte patriotique de 1792 a encore trouvé beaucoup de cloches timbrées au nom d'André de Colmar, et qu'elle les a converties en canons et en gros sous. Il est à craindre que l'Alsace ne possède plus aujourd'hui aucun monument de ce maître.

(1) X. MOSSMANN, *loc. citat.* p. 58.

(2) *Urbaire de Saint-Martin de 1371*, f^o 18. Archiv. de Colmar.

Elle en avait encore deux en 1850. L'église de Mutzig les avait conservés pendant cinq siècles. En 1850, les cloches de Mutzig parurent trop vieilles, insuffisantes pour le service religieux et d'une harmonie surannée. On décida de les refondre. Elles furent transportées dans les ateliers de Louis Edel à Strasbourg et détruites. De leurs débris mélangés à du bronze moderne naquirent, le 5 août 1850, les cloches qui desservent actuellement la paroisse de Mutzig.

Les deux anciennes cloches de Mutzig remontaient à l'année 1349. La plus grande, sous l'invocation de saint Maurice, pesait 3080 livres, l'autre, consacrée à la Vierge, en pesait 1590. Elles présentaient, malgré l'inégalité du volume, la même forme, la même physionomie générale. Leur dessin était d'une extrême simplicité, mais pur et élégant. L'exécution en était, à certains égards, assez grossière et même un peu primitive. Le xiv^e siècle ne déployait pas sur les cloches la richesse d'ornementation et le luxe de représentations figurées qui signalent les monuments de la fonderie dans le siècle suivant. Les cloches de maître André étaient dépourvues de toute espèce de décoration. Le double tore qui encadrait l'inscription était produit par la simple application d'une grosse corde sur le moule en terre qui avait reçu le métal fondu. Une particularité qui mérite d'être relevée, c'est que l'inscription elle-même était produite par l'impression de caractères mobiles dans le moule, procédé qui explique les inégalités qu'on voit souvent dans la pose des lettres sur les cloches anciennes. Ce mode de formation des inscriptions était en usage dès les temps les plus anciens et contenait déjà le germe de l'imprimerie typographique, qui ne devait pourtant être réalisée que vers le milieu du xv^e siècle.

Il est digne de remarque que plusieurs arts employè-

rent certains procédés qui semblaient devoir provoquer une apparition beaucoup plus hâtive de la typographie.

La cloche de Mutzig dédiée à la Vierge, portait au cerveau l'inscription suivante en majuscules gothiques :

† Gont. har. iu. ze. messe.

Das. Got. wer (nwer). niemer.

fir-gesse. Amen. Ave. Maria.

(Entrez ici à la messe, afin que Dieu ne vous oublie jamais. Amen. Ave Maria.)

Les mots, séparés par une petite rosette, étaient disposés entre deux cordons à chainettes (1).

La cloche de saint Maurice présentait une inscription d'un grand intérêt historique ; elle faisait connaître le nom du fondeur. Maître André n'a point signé la cloche de la Vierge ; il a réservé la manifestation de sa personnalité pour la plus importante des deux cloches qu'il fonda pour Mutzig. La légende occupait tout le pourtour du cerveau ; cet espace n'avait pas même suffi pour contenir le texte entier de l'inscription ; la date était reportée sur une ligne extérieure. Les caractères étaient, comme dans la cloche de la Vierge, les pittoresques majuscules du beau type gothique ancien avec des rosettes séparatives entre les mots :

† In. sante. mauricien. ere. so. lute. ieh. gar. sere.
meister. Andres. von. Kolmar. mathe. mich. Anno.
Dni. M.CCC.III. Amen.

(En l'honneur de saint Maurice, je sonne très-fort. Maître André de Colmar me fit en l'an du Seigneur 1349. Amen.)

Maître André laissa deux fils qui continuèrent son

(1) Louis Schnéeegans a donné un bon dessin des deux cloches de Mutzig dans la *Revue d'Alsace*, ann. 1851, p. 510.

industrie, Enderlin et Clavelin, que nous retrouverons tout à l'heure.

L'intérêt qui s'attache aux œuvres et à la personne de maître André de Colmar mérite que nos archéologues ne perdent pas de vue les monuments et les souvenirs qui pourraient compléter la biographie de cet artiste.

**MAÎTRE CLAUSS, DE TURCKHEIM, SCULPTEUR EN
PIERRE A FRIBOURG EN BRISGAU.**

Les archives de la ville de Fribourg conservent un document très-curieux qui contient les noms de tous les bourgeois ou sujets de la ville, fugitifs ou bannis à la suite de crimes. Cet état est du milieu du XIV^e siècle. Il constate que 264 personnes étaient sous le coup de l'inculpation d'homicide ou d'assassinat; 120 étaient accusées d'avoir fait des blessures ou exercé des mutilations. Parmi ces criminels se rencontre le nom de maître Clawes de Dürenkein, le sculpteur en pierre « *Meister Clawes von Dürenkein, der Steinmetz* ». Il est accusé ou banni à raison de blessures (1).

L'indication de son lieu d'origine se rapporte, sans aucune contradiction possible, à une localité du nom de Turckheim. Notre petite ville libre impériale de Turckheim en Alsace était désignée au moyen-âge sous les formes variables de *Thuringheim*, *Duringheim*, *Durenkem*, *Duerenken*, *Turnkein*. Il ne paraît donc pas douteux que maître Clauss était de cette localité et qu'il aura cherché du travail à la cathédrale de Fribourg alors en construction.

(1) SCHREIBER, *Freiburger Urkundenbuch*, II, 2^e part. p. 163.

WERLIN ZUN BURNE, PEINTRE DES FRESQUES
DE L'ÉGLISE DES DOMINICAINS DE GUEBWILLER.

L'on ne peut plus disenter aujourd'hui ce point d'archéologie que nos églises du moyen-âge, romanes ou gothiques, étaient peintes à l'intérieur. En cela, l'art chrétien n'avait fait que suivre les traditions de l'art antique, dans lequel la peinture ne fut jamais séparée de l'architecture. Sous les mérovingiens même, en pleine barbarie, et sous les carolingiens, on décorait les édifices religieux de peintures ornementales, les plus somptueux comme les plus modestes, ceux des villages aussi bien que ceux des grandes cités. La décoration peinte était le complément nécessaire de l'architecture, et celle-ci ne se concevait point sans celle-là.

Pendant l'époque romane, la peinture monumentale était parvenue au plus haut degré de splendeur et de perfection, soit qu'elle s'exerçât sur des figures isolées ou sur des compositions de scènes, soit qu'elle n'eût pour objet que l'ornement ou la coloration décorative. Elle se transforma sensiblement dans la période ogivale, en se faisant remarquer par une plus grande indépendance dans les formes et dans l'invention, et surtout par la substitution de l'imitation de la nature au respect sacramentel des types consacrés. Mais l'art de la coloration, l'entente de l'harmonie baissèrent. A la gamme savante des couleurs douces, claires, disposées en une série de tons, rehaussées de brun dans les parties intérieures et de blanc dans les lumières, succéda une gamme plus accentuée de couleurs franches et sombres, divisées par des traits foncés, souvent noirs. Sur la fin du xiii^e siècle et dans le suivant, le heurt dans les tons s'accuse encore davantage. On voit des

vêtements de couleurs claires, très-vives, surgir sur des fonds très-sombres et couvrir des chairs presque blanches ou très-faiblement colorées. A cette époque, la peinture architecturale ne possède plus la chaleur, la vigueur brillante du byzantin et du gothique naissant ; elle tombe dans la froideur, dans l'atonie, quoique la pureté des lignes, la correction du dessin, se soient incontestablement accrues. Telle est la marche générale de la peinture architectonique jusqu'au moment où nous sommes parvenus, c'est-à-dire au cours du xiv^e siècle.

Au xii^e, au xiii^e et au xiv^e siècle, la peinture mobile, la peinture de tableaux, était la moindre partie de l'art ; le grand courant de la peinture était dans la fresque, dans ces larges pages qui couvraient des colonnes, des voûtes, des murailles, des monuments entiers. Les peintres de fresques ont dû être nombreux en Alsace dans ces siècles. Il n'est, pour ainsi dire, aucune de nos vieilles églises qui ne porte des témoignages ou des vestiges de l'ancienne peinture décorative du moyen-âge. Je ne citerai certainement pas tous les monuments qui ont conservé les traces d'un art si notoirement répandu dans tous les pays du Rhin, bien qu'un intérêt considérable s'attacherait à une nomenclature complète des preuves qui établiraient l'universalité de la coutume où l'on était de revêtir l'intérieur des sanctuaires chrétiens de représentations figurées. Les ruines d'Alspach montrent des traces de polychromie et une figure de saint Christophe qui remontent au xii^e siècle ; l'église des bénédictins d'Altorf possédait de belles peintures de la même époque et du commencement du xiii^e siècle, qui viennent seulement de disparaître ; les fresques romanes d'Eschau ont été recouvertes par le badigeon, il y a peu d'années ; le tympan de Saint-Pierre et Paul de Neu-

willer a encore des traces de peinture et de dorure sur les personnages du Christ et des anges portant les instruments de la passion. Parmi les restes de peinture murale du XIV^e siècle, je signalerai les fresques de l'église abbatiale de Wissembourg, le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean dans l'intérieur du clocher de Biersch, les vestiges conservés dans le chœur des Unterlinden de Colmar, la série de médaillons qui orne le chœur de Pfaffenheim, les traces d'ornementation peinte que portent quelques piliers de l'église de Rosheim, le Sauveur en croix dans le porche de la petite église rustique de Still, des vestiges peints dans l'étage inférieur du clocher de Bennwihr, les saints à nimbes dans le pourtour supérieur de la nef de l'église de Sainte-Catherine à Strasbourg, etc.

Combien de ces peintures, qui faisaient l'attrait et la richesse de nos églises, n'ont pas été dévorées par le temps et les révolutions ! Combien n'ont pas été sacrifiées par le goût épuré, par le goût classique des XVII^e et XVIII^e siècles, et même par le goût académique de notre âge ? Combien ne sont pas encore ensevelies sous le badigeon et ne viendront que lentement, par hasard, à la lumière, comme cela arrive tous les jours, quand on fait tomber le suaire barbare qui les recouvre, comme cela est arrivé hier, quand on a arraché dans l'église de Saint-Arbogaste de Rouffach le linceul de plâtre qui cachait des fresques du XIII^e et du XIV^e siècle représentant le Jugement dernier et les visions de l'Apocalypse, et des peintures du XV^e offrant des scènes de la passion et de la mise au tombeau ?

De cet immense mouvement de peinture, nous n'avons sauvé que des débris et trois ou quatre noms d'artistes. Tous ces décorateurs qui ont illustré les grandes pages de notre architecture religieuse sont devenus poussière,

sans laisser une trace que l'histoire puisse saisir et honorer. Hier, à l'exception de Nicolas Wurmscr, on n'en connaissait aucun. Aujourd'hui, l'on en connaît un seul par ses œuvres, et deux par leur nom seulement.

Lorsqu'on débarrassa, en 1864, l'église des dominicains de Guebwiller du badigeon qui la recouvrait, on découvrit des fresques représentant des figures d'apôtres, un saint Christophe gigantesque et une petite peinture paraissant représenter l'artiste lui-même offrant son travail à l'enfant Jésus. Ce dernier panneau était accompagné d'une inscription en belles majuscules du XIV^e siècle, ainsi conçue : « *Dis machte Werlin zun Burne* (1). » Des recherches faites en 1860 avaient déjà mis à nu une autre composition représentant la vision de sainte Cathérine de Sienne, expliquée par une double légende en minuscules gothiques, et où l'on voit la sainte aux pieds du Sauveur qui, d'une main, lui offre une couronne d'or, et de l'autre, une couronne d'épines. M. l'abbé Straub juge que ces fresques doivent être comptées parmi les plus belles productions du genre ; « elles se distinguent par la fraîcheur du coloris, par la pureté du dessin autant que par l'inimitable expression de naïve candeur que les maîtres du XIV^e siècle savaient donner à leurs figures. »

Qu'était-ce que ce Werlin zun Burne ? Aucun document n'en parle, et sans l'inscription découverte à Guebwiller, il nous serait inconnu, comme tous les artistes dont le souvenir et le nom ont disparu devant l'indifférence des siècles. L'église des dominicains de Guebwiller est-il le seul monument où il a mis la main ? A-t-il peut-être peint les médaillons du chœur de Pfaf-

(1) *Bullet. de la Soc. des monum. histor. d'Alsace*, III, 165, IV, 18, VI, 100. — *Revue cathol. d'Alsace*, 1863, p. 352.

fenheim, tout voisin de Guebwiller, et contribué aux fresques de Saint-Arbogaste de Rouffach ? Questions insolubles actuellement, et mystérieuses, dont la réponse dort encore dans nos archives et sous la chaux qui a profané tant d'édifices anciens.

FRÈRE HENRI, MOINE DE L'ABBAYE DE PAIRIS,
MINIATURISTE ET CALLIGRAPHE.

Les maisons de l'ordre de Cîteaux, dans lesquelles le chapitre général tenu en 1134 avait proscrit l'usage des vitraux peints (1), étaient, au contraire, renommées pour leur zèle à transcrire et à multiplier les manuscrits. Aucun institut religieux, si ce n'est celui des bénédictins, le premier en toutes choses, ne présente une organisation plus complète des ateliers de calligraphie, et plus singulière. Le *scriptorium*, chez les cisterciens, n'était pas, comme dans les autres monastères, une salle où travaillaient en commun les moines calligraphes. Chaque copiste était isolé dans une petite cellule pratiquée dans le *scriptorium*. Le silence y était rigide et absolu. Ces copistes portaient différents noms, *scribæ*, *cartularii*, *librarii*, *bibliatores*, etc. On les choisissait parmi les moines les moins intelligents, ce qui, au premier abord, doit paraître étrange, et cela est pourtant vrai et justifié par des preuves irrécusables. Metzler (2) dit en parlant d'un abbé : « Dès qu'il voyait un

(1) ...*Vitræ albæ fiunt et sine crucibus et picturis*. Chap. 82 des Institut. capituli gener. ann. 1134, cité par MONE, *Badisch. Land-Archiv*. III, 31.

(2) MEZLER, *De viris illustr.* apud D. PEZ, *Thesaurus anecd.* II, p. 3.

« moine d'un esprit tardif et ingrat, il l'appliquait à transcrire des livres et à tracer des lignes. » Quand Ekhard, scolastique de Saint-Gall, remarquait parmi ses auditeurs un esprit fermé et obtus, il l'envoyait au *scriptorium* copier des manuscrits (1). Ces travaux étaient, en effet, mieux exécutés par des hommes d'une intelligence bornée, d'un tempérament passif, exempts d'imagination et sur lesquels les problèmes de la pensée n'exerçaient point de séduction.

Ils rachetaient par l'ordre, l'application, la soumission et l'exactitude matérielle ce qui leur manquait du côté de l'initiative et de l'ardeur d'esprit.

Nous ignorons si l'abbaye cistercienne de Pairis, cachée dans la solitude alpestre du val d'Orbey, a possédé un *scriptorium* formé sur le modèle de ceux des grandes abbayes ; mais, comme filiale de Lucelle, elle a sans doute emprunté à sa mère quelques traits de l'organisation intérieure qui l'avait rendue célèbre dans l'ordre de Cîteaux. La rareté des documents propres à nous faire connaître l'histoire intime et détaillée des monastères alsaciens est un accident à travers lequel l'esprit peut cependant saisir le caractère général et nécessaire de la vie qui s'y déployait. D'heureux hasards, quelques indications échappées au naufrage trop général de nos archives monastiques, nous permettent seuls de constater de temps en temps l'existence et le nom d'un de ces transpositeurs laborieux qui ont usé leur vie à nous conserver une part du trésor de la science humaine. Encore ne connaissons-nous ces noms que par la gratitude des maisons qui dispensaient un souvenir au moine dont la plume avait enrichi la bibliothèque de

(1) LEMAITRE, *Ecoles episcop. et monast. de l'Occident*, p. 53, 90 et 270.

quelque copie précieuse ou le chœur de quelque livre de liturgie. C'est ainsi que nous est parvenu le nom de frère Henri de Pairis. Il avait écrit et enluminé un livre des *Epîtres* et un livre des *Evangelies* pour le service du maître-autel de l'église monastique. Voici la mention qui nous révèle ce copiste que je crois pouvoir placer au XIV^e siècle, bien que le document ne fournisse aucun renseignement sur l'époque où il a vécu : « *Memoriæ fratris Henrici monachi nostri qui libros Epistolarum et Evangeliorum ad majus altare scripsit et illuminavit* (1). »

NICOLAS. . . . ARCHITECTE, MAÎTRE DE L'ŒUVRE DE L'ÉGLISE DE MURBACH.

Je n'ai point à décrire les ruines vénérables qui nous restent de l'antique abbaye bénédictine fondée par saint Pirmin, au VIII^e siècle, dans un petit vallon qui se ramifie sur la vallée de Gnebwiller. L'histoire nous laisse ignorer les noms des architectes qui avaient élevé, sous Charles-Martel, le premier sanctuaire, et, sous l'abbé Bertolf, en 1139, la seconde église dont on voit encore le chœur et le transept debout, mais menacés d'une destruction prochaine. La place où se dressait la nef est déjà convertie en un cimetière de hameau et semble attirer la mort sur les derniers vestiges d'une maison qui compta ses abbés parmi les princes du Saint-Empire germanique.

Un seul nom, celui d'un obscur maître de l'œuvre, c'est là tout ce que j'ai pu tirer de l'oubli. Il apparaît

(1) *Tabul. mortuor. monast. Parisiens.* n° 29 v°. Archiv. départ. du Haut-Rhin.

en 1354, dans un diplôme de l'abbé Jean Schultheis, daté du lendemain de la fête de la Toussaint (1). Son nom même est incomplet, et n'est qu'un débris au milieu des autres ruines. Le diplôme où il a trouvé un asile le nomme Nicolas et lui donne le titre de *magister operis*. Il n'y figure pour aucun intérêt se rattachant à ses fonctions, mais dans l'humble ministère d'un témoin instrumentaire. On ne sait pas même s'il était moine ou s'il appartenait à la classe des laïques. Il n'a laissé aucune trace connue de son travail sur le monument, et ne fut probablement qu'un de ces fonctionnaires inertes chargés d'empêcher que les choses confiées à leur garde ne s'écroulent avant l'heure marquée par la destinée.

Maître Nicolas, voilà tout ce que l'avare Cliq du moyen-âge a daigné nous conserver de l'histoire monumentale d'une abbaye princière.

HANMAN BRUNLIN, ORFÈVRE A COLMAR.

Le nom de cet ancien orfèvre de Colmar nous est fourni par un document appartenant aux intérêts purement domestiques. Un acte de vente de la veille de Saint-Martin de l'année 1355 constate l'acquisition faite par Hanman Brünlin, l'orfèvre, bourgeois de Colmar (*goltsmid*), sur l'écuyer Dietmar d'Ongersheim, d'un demi juchart de vignes au ban du village d'Ellenwiller, *bi dem Bürgelin* (2). L'orfèvre Briulin est antérieur aux artisans de la même profession portés sur le rôle d'admission à la bourgeoisie, lequel rôle ne commence qu'en l'année 1360.

(1) *Cartulaire de Murbach*, p. 23 r^e. Archiv. du Haut-Rhin.

(2) Archiv. de la ville de Colmar. Titre acquis en 1860. Communic. de M. X. Mossmann.

WETZEL KHUENEMANN, ARCHITECTE A MULHOUSE.

Je ne crois pas que Wetzel Khuenemann ait été le successeur immédiat de Jean Seiler dans les travaux de reconstruction de l'église de Saint-Etienne de Mulhouse. Le temps qui les sépare est trop considérable. Seiler travaillait dès le commencement du XIV^e siècle, et Khuenemann n'entreprit la construction du chœur nouveau qu'en 1360 (1). Ce chœur, plus élevé que la nef, à l'inverse de l'ancien qui était plus bas que le corps de l'église, était bien supérieur, sous le rapport de l'élégance des formes, de la noblesse du dessin, et de l'ornementation sculpturale, à l'édifice élevé par Jean Seiler. Il se distinguait surtout par la hardiesse de sa voûte et par la disposition heureuse et savante de ses arceaux.

Khuenemann avait le projet de fermer par une voûte le vaisseau bâti par Seiler, comme le témoignaient les pierres d'attente que l'on voyait antrefois dans la partie de son œuvre attenante à la nef; mais les guerres et le mauvais état des finances de la ville ne le permirent point.

Wetzel Khuenemann, qui fut un artiste de mérite, nourri des bonnes traditions du style ogival secondaire, était bourgeois de la ville de Mulhouse. Sa mort peut être placée dans le dernier quart du XIV^e siècle.

(1) PETRI, *Mulhaus. Geschichten*, p. 224.

NICOLAS WURMSER, DE STRASBOURG, PEINTRE
A PRAGUE.

Lorsqu'on va de Prague au château de Karlstein, on voit à une demi-lieue de cette vieille résidence impériale, sur la droite de la route, quelques bâtiments d'un aspect rustique. Ils reposent dans les ombrages d'un paysage délicieux. Cette ferme, habitée par des paysans czèques, était au XIV^e siècle le petit domaine de Théodoric de Prague, un des maîtres de l'école de peinture de Bohême, un des artistes favoris de l'empereur Charles IV. Dans ce coin de terre romantique venait se reposer, il y a plus de cinq siècles, au sein de la douce amitié de Théodoric, un des grands initiateurs de l'art, le strasbourgeois Nicolas Wurmser, un des pères de la peinture allemande. Quand la semaine laborieuse avait amené sa dernière soirée, qu'elle fût égayée par le soleil couchant de l'été ou attristée par les pâles lueurs du ciel d'automne, les deux amis montaient à cheval, franchissaient les portes de Prague, disaient adieu aux turbulences de la capitale et venaient se réfugier dans la paix des grands arbres, dans la solitude dont le calme n'était troublé que par l'agitation des eaux du torrent. Là se passait le dimanche, joyeux par le repos qu'il donnait au corps, mais grave et recueilli encore par les méditations sur l'art, par les confidences que les deux maîtres échangeaient. Ceux qui ont goûté la douceur de ces journées de liberté et de pleine possession de soi-même se représenteront aisément le tableau d'intérieur qui se déployait les dimanches dans la ferme du Morzin et aussi les deux amis cheminant pour le retour dans l'aube du lundi.

En l'année 1348, l'empereur Charles IV, doublement

agité par les inquiétudes de la politique et le besoin d'épandre sa royale magnificence, décida la construction d'un burg qui servirait à la fois de résidence impériale et de lieu de sûreté pour ses trésors, ses papiers d'état, ses bijoux de souveraineté et les reliques vénérées des saints de la Bohême, sa patrie. Il choisit lui-même l'emplacement de ce château dans la vallée de la Be-raune. Un promontoire de roche calcaire dominé aux quatre points cardinaux par le Pleiswee, la Jowarka, le Pfaffenberg et la double branche du Haknowee, fut désigné pour recevoir le monument qui devait être tout ensemble une citadelle, un palais de plaisance, une prison, un institut religieux et un musée d'art. Les plans en furent dressés par un français, Mathieu d'Ar-ras, architecte de sa cour. Dans l'espace de huit années, la construction se trouva terminée et prit le nom du maître, *Karlstein*, la roche de Charles. L'empereur avait tout ce qu'il avait désiré : une bastille royale, un manoir, une chancellerie, des cuehots, des églises, un chapitre de chanoines. Mais avait-il vraiment tout ce que son imagination avait rêvé ? Non, l'essentiel manquait encore ; la couronne attendait son joyau suprême, le somptueux édifice sa parure plénière et finale. Les richesses de la matière, les trésors de l'opulence étaient étalés partout ; mais la vraie richesse, la richesse de l'esprit, les enchantements de l'art, les sourires de la fée souveraine, tout cela était encore absent. Charles IV appela les enchanteurs.

Bien que l'empereur eût sous sa main l'ancienne confrérie des peintres de Prague, qui comptait parmi ses membres Théodore, Thomas de Modène et l'artiste qu'on désigne sous le nom de Cunzel le Bohême (que je revendiquerai pour l'Alsace), cette association n'était encore ni assez nombreuse, ni assez puissante, pour répondre

aux projets de l'empereur. Il avait recruté des artistes hors de son royaume.

Nos historiens, dans les brèves notices qu'ils ont consacrées à Nicolas Wurmser, se bornent à dire que ce peintre fut un des artistes appelés par Charles IV pour concourir à la décoration du Karlstein et des édifices de Prague. Cette mention générale est certainement exacte, mais il convient d'éclaircir les circonstances de ce fait.

Il paraît que, vers l'année 1300, un peintre strasbourgeois était allé s'établir en Bohême, emmenant avec lui un de ses fils. Ce peintre inconnu était le père de Nicolas Wurmser; le fils qui l'accompagna à Prague devint l'artiste qui porte le nom de *Cunzel Bohemus*, et qui est indiqué comme le frère du peintre Nicolas. Les extraits que Murr a donnés du plus ancien *Wandelbüchlein* mentionnent, en effet, dès l'année 1310, un *Cunzel bohemus frater Nicolai pictoris* (1). Passavant a conclu de cette indication que Cunzel était le frère de Nicolas Wurmser. La qualification de *Bohemus* ne présente qu'une difficulté apparente. Elle n'implique nullement que Cunzel était né en Bohême, mais simplement qu'il avait été élevé dans ce pays et qu'il s'était rattaché à la nationalité bohême. La même chose se présente pour beaucoup d'individualités au moyen-âge et plus tard encore. Ainsi Jean Geiler, qui est né à Schaffhouse, prenait toujours et a gardé le titre de *Kaysersbergensis*, Beatus Rhenanus, né à Rhinau, porte celui de *Selestadiensis*, Baldung Grien, qui était de Weyersheim près de Strasbourg, se qualifiait de *Gamundianus*, parce qu'il était arrivé très-jeune à Gmünden en Souabe. On éprouvera peut-être quelque embarras à accorder les dates. Celle de 1310,

(1) Hotho, *Die Malerschule Hubert von Eyke*, p. 222.

assignée au temps d'activité de Cunzel, peut paraître bien éloignée de celle de 1348 à laquelle on commence à connaître son frère Nicolas. Mais, d'abord il est évident que la date de 1310 n'est mentionnée qu'avec une valeur rétrospective, puisqu'on relève la circonstance que Cunzel était le frère de Nicolas, fait qui n'a pu prendre d'importance et d'intérêt qu'après l'arrivée de Nicolas et après qu'il fût devenu célèbre en Bohême. En second lieu, la date de 1310 peut très-bien marquer le point de départ des travaux de Cunzel, et celle de 1348 une époque déjà avancée de l'existence de Nicolas. Si Cunzel avait vingt ans en 1310 et Nicolas cinquante ans en 1348, le rapport de leurs âges n'offre rien que de parfaitement naturel ; l'un serait né en 1298 et l'autre en 1290. Cunzel serait l'aîné de son frère Nicolas de huit ou dix ans, voilà tout. Mais comment l'un est-il en Bohême et l'autre en Alsace ? Cela n'est pas plus singulier que mille autres circonstances de destinée que chacun de nous a pu remarquer dans les familles qu'il connaît. Sans vouloir laisser empiéter la conjecture sur le domaine de la vérité positive, l'on pourrait faire cent hypothèses également vraisemblables. Je n'en ferai qu'une à titre d'exemple. Le père de Wurmsér, déterminé par un motif quelconque à se rendre en Bohême, a pu fort bien emmener avec lui un enfant d'une dizaine d'années et laisser dans sa parenté strasbourgeoise, chez un grand-père ou un oncle, un enfant trop jeune pour être associé aux périls d'un long voyage et aux incertitudes d'un établissement lointain. Cet enfant grandira dans la parenté, y recevra l'éducation, s'y formera dans une profession, rencontrera le succès, la gloire, et sera un jour, sur le bruit de son mérite, ou sur les recommandations de son frère, appelé à l'étranger par un prince généreux. Qu'y aurait-il là d'extraordinaire ? Je n'ai

pas la pensée de prétendre que tel ait été le développement de l'existence de Nicolas Wurmser, mais cette hypothèse ou toute autre a-t-elle quelque chose de choquant, si elle n'est présentée que comme un des exemples de la variété des accidents ou des combinaisons pouvant se rencontrer dans la réalité de la vie humaine?

L'arrivée de Nicolas Wurmser en 1348 en Bohême est historiquement avérée. Elle ne dépendit point, comme on pourrait être tenté de le croire, de l'idée favorable que Charles IV avait pu se former des talents de Wurmser, lors de son séjour en Alsace dans cette année, puisque l'empereur n'y arriva que dans le mois de décembre et que le départ de Wurmser était déjà alors consommé. Il avait été appelé en Bohême antérieurement au voyage de l'empereur en Alsace.

Nous ne possédons aucun renseignement sur lui avant son départ de Strasbourg. Il était, on doit le penser, déjà en réputation alors, sa renommée, au moment de la création du Karlstein, pouvant seule expliquer son expatriation un peu tardive. Il exerçait son art à Strasbourg, soit comme artiste indépendant, donnant ses œuvres là où les circonstances le requerraient, soit comme peintre attitré de l'évêque ou de l'œuvre de Notre-Dame. L'Alsace n'a conservé aucun souvenir de Wurmser, ni dans sa cathédrale, ni dans ses églises monastiques; mais le silence des documents et celui de la tradition n'ont rien de décisif. Au XIV^e siècle, la peinture n'était qu'un art accessoire destiné à rehausser et à compléter l'architecture. Cet art s'accusait plus par ses œuvres que par l'ébruitement du nom de ses serviteurs.

L'histoire certaine s'empare de Wurmser à Prague et dans les travaux du Karlstein. Il devint un des peintres favoris de Charles IV. Le 6 novembre 1359, l'empereur lui accorda un privilège ainsi conçu : « *Nicolao dicto*

« Wurmser de Argentind, pictori suo, propter hoc, ut
 « ipse diligentiori studio pingat loca et castra ad quæ
 « deputatus fuerit.... quod ipse possit disponere, legare,
 « donare, testari et ordinare de bonis suis... (1) ; » c'est-à-dire qu'il pouvait disposer de sa fortune comme il l'entendrait, faire des legs, constituer des dons, instituer des héritiers, sans aucune considération ni des règles du droit alors en vigueur, ni des coutumes locales, ni des règlements futurs. Ces libertés privilégiées doivent faire présumer que Wurmser était sans descendance. En 1360, l'estime et l'affection de l'empereur allèrent jusqu'à l'affranchir de tous cens et impositions sur la maison et les terrains qu'il avait acquis au Morzin, dans le voisinage du domaine de Théodoric de Prague (2). Dans le diplôme qui lui accorde cette faveur, l'empereur l'appelle *dilectus nobis magister Nicolaus pictor, familiaris noster*, et enjoint à ses officiers, sous peine de sa disgrâce, de ne rien exiger en fait d'impôts de son peintre.

Après 1360, l'on perd sa trace. L'on ignore l'année de sa mort et s'il revint en Alsace ou s'il termina sa carrière en Bohême.

Nicolas Wurmser est un des grands nom de l'ancienne peinture allemande. Il fit dans son sein une révolution importante, en introduisant, avec Thomas de Modène, au milieu des traditions purement germaniques de la vieille école de Cologne, le sentiment, la technique et les innovations de l'art italien. Il fut avec Thomas de Modène le fondateur de cette école italo-allemande qui combina dans une mesure nouvelle les qualités du génie particulier aux contrées du Rhin avec les qualités

(1) *Histor. Norimberg. diplomat.* p. 381.

(2) GLAFÉY, *Anecdotes*. p. 490.

plus libres et plus vives de l'esprit italien. Deux courants, dont l'intensité est sensible au XIV^e siècle, avaient apporté des idées, sinon de réforme, tout au moins de transformation en France et en Allemagne et avaient constitué dans chaque pays une école nouvelle, là italo-française, ici italo-allemande, ayant entr'elles, à leur origine, de nombreux points de ressemblance, qui se sont graduellement effacés sous l'action prolongée du génie propre aux deux nations. Cette influence n'agit pas seulement dans les pays rhénans ; elle s'étendit bien loin au-delà du fleuve et pénétra jusque dans la Bohême par Nicolas Wurmser principalement et par Thomas de Modène. M. Darcel fait remarquer que les manuscrits enluminés aux environs de Prague sont décorés dans le goût qui caractérise l'Occident et que les deux peintres Thomas de Modène et Nicolas Wurmser sont en Bohême presque des artistes italiens (1). Cette irradiation d'un art modifié et venu de l'étranger lui semble tellement significative qu'il n'en trouve l'explication et le foyer que dans l'instruction foncièrement italienne que les deux artistes doivent avoir puisée dans l'école d'Avignon, d'où était venu aussi Mathieu d'Arras, l'architecte qui bâtit la cathédrale de Prague qu'ils décorèrent. Cette supposition n'a rien de forcé. Aucune race d'hommes n'est de sa nature plus voyageuse et plus encline aux grandes curiosités que la race des artistes, et ceux du moyen-âge, organisés en un compagnonnage aguerri aux fatigues, dur, aventureux et persévérant, nous étonnent encore aujourd'hui par leurs longs voyages, la multiplicité de leurs stations d'étude et de travail et la mobilité générale de leur existence.

Les anciens écrivains croyaient pouvoir faire honneur

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1864, p. 239.

à Wurmser de la priorité, presque de l'invention de la peinture à l'huile, et cette erreur sera encore souvent répétée par les modernes. C'est le tableau du *Christ sur la croix*, qui se trouve dans la galerie de Vienne, qui a donné lieu à ce préjugé. Ce tableau généralement attribuée à Wurmser, mais que Waagen (1) hésite à reconnaître comme authentique, présente des tons de couleur si vigoureux et les couleurs en sont si habilement fondues ensemble que l'on s'est imaginé qu'il était nécessairement exécuté à l'huile. Mechel (2) a contribué à répandre cette erreur qui était devenue l'opinion commune en Allemagne. Le *Christ* de Vienne n'est point traité à l'huile et il est à peu près certain que ce mode de peinture n'a été employé par Wurmser que sur la fin de sa vie. Passavant, (3) qui combattait déjà l'opinion vulgaire, a très-justement remarqué que les procédés de peinture employés dans les tableaux qui nous restent de Wurmser ne diffèrent point de ceux usités dans la vieille école de Cologne. La technique de cette école est semblable à celle des maîtres de Bohême, et à certains égards plus parfaite même, et l'on sait cependant que l'huile ne fut pas, dans la vieille école de Cologne, le moyen de lier les couleurs. Cette méthode de peinture devint, à la vérité, à peu près générale en Allemagne, au milieu du XIV^e siècle, mais on n'a point encore établi qu'elle ait eu son origine en Bohême.

Les juges les plus éclairés sont d'accord pour reconnaître au talent de Nicolas Wurmser des qualités qui le classent parmi les plus grands peintres de l'Allemagne. Sa puissance de création et l'indépendance de ses concep-

(1) WAAGEN, *Hist. de la peinture*, I, 61.

(2) MECHEL, *Catal. de la galer. de Vienne*, p. 230.

(3) *Kunstblatt*, ann. 1811, p. 366.

tions en font un maître original, affranchi des servitudes et des formules de l'ancienne peinture hiératique. Il commence à sentir par lui-même, à se détacher du joug des types et à introduire dans l'art le mouvement et la liberté qui dérivent de la vision positive de la nature. Un sentiment profond du beau est répandu dans toutes ses œuvres et les marque de cet effort élevé qui se propose d'animer les vérités réelles par un rayon de l'idéal. Cette aspiration soutenue vers la beauté se manifeste dans la noblesse des figures, dans la dignité des têtes, et donne à son dessin un caractère grandiose avoisinant parfois la tranquillité antique et souvent la suavité religieuse de l'ancienne peinture italienne. Sans doute, le dessin de Wurmser n'est pas d'une correction irréprochable. Ses figures ont encore quelque chose de dur, de massif; elles sont timbrées au type allemand, rondes et pleines, trop fidèles au volume de la grandeur naturelle, ce qui les fait paraître courtes et dénuées de la proportion heureuse que l'habileté artistique a conquise sur le réalisme de la vérité. Les extrémités, ce grand écueil du dessin du moyen-âge, sont presque toujours lourdes, maladroites, excessives, en même temps que les détails et les accessoires sont empreints de pesanteur et anguleux. La main de Wurmser a une dextérité d'exécution énorme pour l'époque, quoique Kugler (1) croie devoir relever dans les œuvres de cet artiste un sentiment trop mou de la ligne et un modelé efféminé. Quant à son coloris, il n'a pas partout une égale énergie. Le *Christ* de Vienne est vigoureusement peint; mais d'autres peintures de Wurmser ont une couleur sensiblement moins expressive. Il se peut que ce soit un effet du temps. Cependant Wurmser affectionnait en général pour les

(1) KUGLER, *Kleine Schriften*, II, 498.

vêtements les nuances d'un ton très-doux, le lilas pâle, le vert tendre, le jaune clair, le bleu de ciel, etc. C'était un souvenir des procédés en usage dans l'école de Cologne.

Wurmser a exécuté des travaux nombreux en Bohême. Il a peint dans plusieurs châteaux impériaux, au Hradczin, mais principalement au Karlstein où il décora la collégiale consacrée à Notre-Dame, la chapelle de Sainte-Catherine, et l'église de la Croix, le joyau du Karlstein, formant le troisième étage de la grande tour maîtresse du château.

Waagen pense que la simultanéité des travaux que Théodoric de Prague, Wurmser et Cunzel ont exécutés au Karlstein (1) permet difficilement de discerner l'œuvre particulière de chacun de ces peintres, et par conséquent de déterminer le contingent propre de Wurmser. Il a constaté l'intervention de quatre mains dans les peintures du Karlstein ; ce seraient celles de Thomas de Modène, de Nicolas Wurmser, de Cunzel et d'un élève anonyme de Thomas. On est étonné que Waagen ne parle point de celle de Théodoric qu'il signale pourtant comme un des peintres du Karlstein. Il faudrait donc admettre cinq mains, si les appréciations de ce critique distingué sont justes.

Primisser (2), qui a été suivi en cela par Nagler (3), croit pouvoir considérer comme étant de la main de Wurmser les œuvres suivantes :

Dans la collégiale du Karlstein. A. Charles IV présentant à son fils aîné Wenceslas une croix ; B. Charles IV offrant une bague à son fils Sigismond ; C. L'empereur

(1) WAAGEN, *Hist. de la peinture*, I, 61.

(2) PRIMISSER, *Wiener Jahrbücher*, 1824, p. 114.

(3) NAGLER, *Künstler-Lexikon*, XXII, 132.

agenouillé et prosterné devant un autel, revêtu de ses ornements impériaux et couronné en tête.

Waagen, qui désigne au lieu de Wenceslas l'impératrice Blanche, et Wenceslas au lieu de Sigismund, attribue ces peintures à la troisième main, à Kunze ou Cunzel.

D. La belle peinture de la femme apocalyptique debout sur la lune et portant l'enfant nouveau-né dans ses bras, sujet qui a aussi été traité par Herrade de Landsperg (1) et qui était peut-être une reminiscence du *Hortus deliciarum*. Cette fresque est un des morceaux capitaux du Karlstein. On doit avec d'autant plus de confiance la rapporter à Wurmser, qu'elle ne présente, dans la composition et l'exécution, aucune analogie avec les œuvres de Théodoric de Prague et de Thomas de Modène. D'ailleurs, dans la répartition générale des travaux du Karlstein, on assigne spécialement à Wurmser les peintures murales de la collégiale de Notre-Dame. Cette église offrait une magnificence de décoration qui l'avait rendue célèbre. Le temps a dévoré ces trésors. Il n'en reste que les fragments que je viens de signaler et quelques traces à peine visibles des grandes pages où se déployait, suivant la tradition, tout le cycle mystique de l'Apocalypse.

Dans la chapelle de Sainte-Catherine. A. On voit à l'entrée de cette chapelle une fresque représentant les bustes de Charles IV et de l'impératrice (Anne?) sa femme. Les époux tiennent des deux mains une croix d'or très-volumineuse, rehaussée de pierres précieuses et se terminant aux extrémités par des feuilles de rose quadrilobées. Les têtes sont ceintes d'une riche con-

(1) Voy. la notice sur HERRADE DE LANDSPERG, *supra* p. 81.

ronne d'or parsemée de joyaux. Une barbe imposante et de longs cheveux flottants encadrent la face de Charles IV peinte dans toute la sincérité peu flattée de sa nature épaisse et disgracieuse. Wurmser était, à ce qu'il paraît, un mauvais courtisan. Le manteau de l'empereur est de drap d'or, très-raide, sans aucuns plis et orné çà et là d'aigles brodés. L'impératrice est très-belle de visage, douce en même temps que majestueuse ; une riche et longue chevelure ondoie sur ses épaules couvertes d'un manteau écarlate fermant sur la poitrine et enrichi de broderies d'or. Ces deux figures passent pour les portraits fidèles de Charles IV et de sa femme. Comme l'empereur est présenté dans tout le vif de sa laideur, on peut le croire avec quelqu'assurance. La fresque est dominée par une ogive, et le fond de la peinture est en or et formé d'un quadrillage parsemé de roses qui imite un tapis de brocard. Cette peinture est bien conservée. — Sur le mur de gauche sont figurées sept têtes représentant les images des patrons nationaux, des saints patriotiques de la Bohême. On croit qu'elles sont de Wurmser. Elles sont matériellement très-détériorées, mais elles sont encore plus altérées dans leur valeur artistique par les retouches cruelles qu'elles ont subies il y a environ deux siècles. — C. Dans une niche d'autel se trouve une Vierge avec l'enfant Jésus accostée de l'empereur et de l'impératrice. Cette peinture est lamentablement abîmée.

Dans l'église de la Sainte-Croix. Primisser et Nagler n'attribuent aucune des peintures de cette église à Wurmser. Ils se bornent à dire que l'on ignore si c'est à lui qu'on doit rapporter le plafond peint de cet édifice figurant le firmament. Si l'on ignore qu'une pareille attribution puisse se fonder sur une présomption quelconque, il est clair que l'on est obligé de s'en abstenir.

Franz Kugler (1), une grande autorité, donne à Wurmser, dans l'église de la Croix du Karlstein, les grandes fresques peintes aux voûtes des fenêtres reproduisant des scènes et des personnages du Nouveau-Testament. « On croit y reconnaître, dit-il, la main de Wurmser de « Strasbourg. » Waagen incline vers la même opinion et donne le détail de ces fresques qui représentent : 1° l'Eternel assis sur son trône, entouré du chœur des anges, tenant les sept étoiles d'une main, et de l'autre le livre aux sept sceaux ; 2° l'adoration de l'agneau par les vingt-quatre vieillards ; 3° l'Annonciation ; 4° la Visitation ; 5° l'adoration des mages ; 6° le Christ avec Marthe et Marie ; 7° Madeleine aux pieds du Sauveur ; 8° le Christ au jardin des Oliviers ; 9° la résurrection de Lazare. « Ces peintures, dit Waagen (2), révèlent un artiste d'un génie créateur, un sentiment profond du « beau et une habileté de main considérable. » Cette appréciation est suivie de cette interrogation : Cet artiste est-il Wurmser?... Waagen ne résout pas la question, mais à la manière même dont il la pose, on sent qu'il penche vers l'affirmative. Ces peintures sont presque arrivées à leur destruction intégrale.

Le long des murailles de l'escalier qui, dans le donjon, conduit dans la chapelle de la Croix, se développe une suite de fresques extrêmement détériorées, retraçant la légende de saint Wenceslas et de sainte Ludmille. On les attribue quelquefois à Wurmser ; mais il semble qu'on n'y soit guère fondé. La place qu'elles occupent, dans une simple avenue du sanctuaire, et l'absence des caractères distinctifs de la large composition de Wurmser, doivent les faire classer parmi les produc-

(1) KUGLER, *Kleine Schriften*, II, 498.

(2) WAAGEN, *Hist. de la peinture*, I, 63.

tions des peintres secondaires du Karlstein, aides ou élèves des maîtres qui s'étaient naturellement réservé la décoration des parties les plus dignes dans le monument.

Dans la cathédrale de Prague. Il est certain que Wurmser a pris une part dans les peintures murales de cette église, et l'on place cette part dans les fresques décoratives de la chapelle de Saint-Wenceslas. Ces fresques forment deux séries, l'une supérieure figurant les actes de la vie de ce saint, l'autre inférieure représentant des scènes de la vie du Christ. La légende de saint Wenceslas, au sentiment des meilleurs critiques d'art, n'est point sortie des mains de Wurmser ; elle ne reproduit point ses qualités essentielles et trahit une époque bien postérieure à la vie de ce maître. Mais les scènes de la vie de Jésus peintes sur la partie inférieure des parois de la chapelle sont, par leur conception et la méthode du traitement, dans un tel caractère de décisive parenté avec les meilleures œuvres du Karlstein, qu'on ne peut guère se refuser à y attacher le nom de l'artiste alsacien. Ces fresques ne sont pas entièrement à découvert ; l'autel et d'autres objets mobiliers en masquent quelques-unes. Les sept qui sont visibles représentent : Jésus devant Pilate, le crucifiement, la mise au tombeau, la Résurrection, l'Ascension, la Pentecôte, les apôtres fondateurs Pierre et Paul. Dans ces tableaux l'attention est particulièrement captivée par la beauté de la figure du Christ ressuscitant dans laquelle les outrages du temps ne sont pas parvenus à ruiner l'expression de grandeur triomphale que le génie y a empreinte. La Pentecôte offre une image délicieuse et touchante de Marie ; elle est entourée des apôtres, la tête pensivement inclinée vers la droite, les mains jointes pour la prière. Cette sainte figure respire une suave religiosité,

Saint Pierre et saint Paul représentent en deux nobles types la force du caractère et la puissance intellectuelle. Ces fresques sont honorées, ainsi que celles du Karlstein, d'un encadrement d'agathes, d'améthystes, de cornalines et de chrysoprases d'une grosseur remarquable et serties dans une suite de chatons formant un cordon étincelant, hommage vraiment royal rendu par un prince opulent à la royauté du talent.

On le voit, les témoignages encore subsistants de l'activité artistique de Wurmser consistent à peu près uniquement en peintures murales. La fresque était, en effet, la peinture prépondérante au moyen-âge, peinture vivante, monumentale et immobile, qui faisait corps avec les églises et associait ses prestiges et son enseignement parlant aux effets imposants de l'architecture. Les tableaux mobiles sur bois étaient alors une rareté, un raffinement, et ils ne se propagèrent, surtout pour la décoration des églises, que dans le cours du xv^e siècle. L'on ne connaît de Nicolas Wurmser qu'un seul tableau mobile, le *Christ en croix*, qui se trouve dans la galerie du Belvédère de Vienne. Il en avait été tiré par les victoires de Napoléon et resta au Louvre jusqu'en 1815, où la paix le restitua à l'empereur d'Autriche. Il porte la date de 1357 et provient de la chapelle de Sainte-Catherine du Karlstein. Marie et Jean en deuil sont au pied de la croix. L'expression des têtes est pleine de dignité, la composition générale largement dessinée et bien entendue ; les figures, presque de grandeur naturelle, paraissent un peu trop ramassées et sont dénuées de la svelteté qui ment, sans doute, à la nature, mais qui est fidèle aux conventions savantes et nécessaires de l'art. Les pieds et les mains se ressentent du sentiment dédaigneux et de l'ignorance avec lesquels tout le moyen-âge traitait ces parties si importantes du

corps humain. Cette peinture a un fond gris foncé sur lequel se détachent avec un effet heureux les nimbes dorés des personnages.

La destinée de Wurmser présente quelque chose de singulier. Cet artiste, né à l'ombre de la cathédrale de Strasbourg, est inconnu dans sa patrie qui ne peut montrer un seul trait de son pinceau, et illustre dans le fond de la Bohême et dans l'Allemagne, qui présentent avec orgueil les vestiges de ses travaux. Là, la gloire; ici, le silence. Comment cela se fait-il? Aucun de nos chroniqueurs n'a suivi en pensée l'artiste qui sortait de sa ville natale pour aller peindre les châteaux de l'empereur; aucun ne lui a donné un souvenir quand il eut atteint le sommet de la gloire. C'est qu'au moyen-âge, l'art étant tout religieux, essentiellement impersonnel, confiné dans les confréries et les associations, l'histoire oubliait de regarder l'homme et ne portait les yeux que sur les monuments qu'il consacrait à Dieu.

Il ne se peut point que Wurmser ait quitté l'Alsace sans avoir laissé sur les murailles de quelqu'une de ses églises monastiques, de quelqu'un de ses manoirs nobles, peut-être sur les parois de la cathédrale, des témoignages de son talent. Le temps a pu les dévorer; mais il est plus vraisemblable que les sévices des révolutions et les ravages du bon goût les ont détruits, à moins qu'ils ne dorment sous le froid linceul des badigeons accumulés. Henrense Bohême! Si le sort ne l'avait préservée des rayons du soleil de Louis XIV, elle ne montrerait plus les lambeaux de l'œuvre du grand artiste strasbourgeois.

L'auteur d'un ouvrage récent (1) rattache Nicolas Wurmser à la famille noble de ce nom, connue en Alsace

(1) SEEBERG, *Die Juncker von Prag*, p. 41.

depuis l'année 1300 environ, et qui était venue de Worms ; mais cette conjecture de pur caprice ne repose sur rien de sérieux.

FRÈRE ULRICH DE SARREBOURG, MOINE AU COUVANT DES FRANCISCAINS DE HAGUENAU, CALLIGRAPHE.

On lit dans les *Annales des Franciscains de Thann* :
 « Le frère Ulrich de Sarrebourg, moine franciscain, a
 « écrit à Haguenau, de sa propre main, deux beaux et
 « grands livres de chœur sur parchemin, et les a ache-
 « vés en cette année 1361 (1). »

Le chroniqueur ne donne aucun détail sur l'ornementation de ces graduels ou antiphonaires ; mais comme il était rare que ce genre de livres liturgiques, surtout à l'époque où travaillait frère Ulrich, fussent dépourvus de peintures ou tout au moins d'initiales ornées, il est permis de penser que ce calligraphe était en même temps miniaturiste. L'expression de *beaux livres* dont se sert l'annaliste de Thann semble faite pour confirmer cette opinion.

HENIN, ORFÈVRE A COLMAR.

Il se fit recevoir dans la bourgeoisie de Colmar en l'année 1361 (2). Sa maison était située *unter den Cremern* (rue Mercière actuellement) ; elle formait le coin vers les étaux des poissonniers (*jein Orthus an*

(1) *Annalen der Baarfüssern v. Thann*, I, 391.

(2) *Rôle des admissions à la bourgeoisie, ann. 1361*. Archives commun. de Colmar.

den Vischbenken). L'urbair de Saint-Martin mentionne aussi cette maison (1) comme étant possédée en 1362 par l'orfèvre Henin (*Henin der Goldschmid*). Elle payait une rente à l'église de Saint-Martin.

KUNZE WURMSER, PEINTRE DE STRASBOURG,
ÉTABLI A PRAGUE.

L'on a vu dans la notice consacrée à Nicolas Wurmser que celui-ci avait un frère établi bien avant lui dans la capitale de la Bohême. Les écrivains allemands le désignent sous différents noms : *Cunzel bohemus*, dans le *Journal* de Murr ; *Kunze* (2) ; *Kunczo* (3), et quelquefois sous un second prénom, celui de *Procope*. J'ai rapporté que le plus ancien *Wandelbüchlein* le qualifie de *frère du peintre Nicolas*, et il m'a semblé d'une haute probabilité que cette désignation convenait à Nicolas Wurmser. En ajoutant foi aux extraits que Murr a faits du *Wandelbüchlein*, Kunze y figurait déjà en 1310, mais avec l'indication de *bohemus*, c'est-à-dire le *bohême*. Je crois avoir établi avec quelque apparence de raison que cette désignation ne soulevait pas un embarras sérieux.

Hotho (4) émet un doute sur la fraternité de Kunze et de Nicolas Wurmser, mais il le déduit d'une hypothèse qui n'est nullement vérifiée. « Si les peintures de « la chapelle et de l'église de Karlstein, dit-il, doivent « être placées après l'année 1359 et la coopération des

(1) *Urbair de Saint-Martin*. Mêmes archiv.

(2) WAAGEN, *Hist. de la peinture*, I, 64.

(3) MULLER, *Künstler-Lexik.* II, 536.

(4) HOTHO, *Malerschule Hubert von Eyke*, p. 222,

« deux frères à ces travaux postérieurement à cette
 « date, il devient impossible d'admettre la supposition
 « de maîtres déjà renommés depuis un demi-siècle et
 « manifestant leur activité dans un style qui rappelle
 « une époque éloignée. Ou bien la notice de Murr est
 « inexacte ou bien les deux frères étaient véritablement
 « bohèmes et sans lien de parenté avec Wurmser de
 « Strasbourg qui leur est postérieur. » Dans l'opinion
 de Hotho, le peintre Nicolas serait un artiste bohème
 demeuré inconnu. Mais on ne voit pas ce qui a pu au-
 toriser Hotho à supposer que les peintures du Karlstein
 sont généralement postérieures à 1359 ; personne ne l'a
 imaginé, ni soutenu, et j'ai montré, par un calcul très-
 raisonnable, que Kunze et Nicolas ont pu travailler en-
 semble après 1348, année de la venue certaine de
 Nicolas à Prague.

Kunze était peintre à la cour de l'empereur Charles IV
 et fut employé aux travaux de décoration des édifices
 que ce prince fit élever. En 1345, il était le membre le
 plus ancien de la corporation des peintres de Prague (1).

Il a pris une part notable aux peintures murales du
 Karlstein ; mais on éprouve beaucoup de difficultés à
 déterminer les peintures qui peuvent lui appartenir dans
 cette œuvre collective. Kunze paraît être la troisième
 main que Waagen signale dans les fresques du Karl-
 stein. Selon cet auteur (2), on serait fondé à lui attri-
 buer les beaux bustes peints dans l'église collégiale qui
 représentent Charles IV et sa famille et qu'on donne
 généralement à Nicolas Wurmser. « L'auteur de ces ta-
 « bleaux, dit-il, paraît avoir été un très-habile peintre
 « de portraits. » Ce qui pourrait corroborer l'attribution

(1) DLABACZ, *Künstler-Lexik. für Böhmen*, p. 117.

(2) WAAGEN, *Hist. de la peinture*, I, 61.

de Waagen, c'est la remarque qu'il fait au sujet de la grâce et de la forme exquise des mains des personnages, genre de perfection généralement absent dans les œuvres de Wurmser. C'est aussi le sentiment de Jahn dans sa *Dissertation sur les plus anciens peintres de la Bohême*.

Nagler (1) prétend que Kunze a aussi peint les portraits de Charles IV et de sa femme dans la chapelle de Sainte-Catherine, que Primisser, et Nagler lui-même, dans un autre endroit de son livre (2) attribuent à Nicolas Wurmser. Il ajoute qu'il existe d'autres peintures de la main de Kunze dans le château de Karlstein, mais sans les désigner.

On voit qu'il règne beaucoup d'incertitudes et de contradictions dans les renseignements que les auteurs prétendent donner sur les œuvres de Kunze. Un seul point reste avéré et indubitable, c'est sa participation à la décoration du Karlstein. On aimerait certainement de pouvoir la préciser, mais on est bien souvent obligé, dans l'histoire de l'art, de se contenter d'indications générales et même seulement approximatives qui associent des noms d'artistes à certains monuments célèbres, sans dévoiler la part individuelle que leur talent y a apportée.

HENSELIN DE WORMS, ORFÈVRE A COLMAR.

On ne doit pas donter que l'industrie de l'orfèvrerie avait pris à Colmar, dans le milieu du XIV^e siècle, un certain développement. Le rôle des admissions que nous possédons ne remontant qu'à 1361, nous ne pouvons

(1) NAGLER, *Künstler-Lexikon*, VII, 209.

(2) IDEM. XXII, 133.

constater le nombre des orfèvres colmariens qu'à partir de cette époque ; ce document nous en révèle six jusqu'en 1400 ; mais il est certain qu'il en existait déjà plusieurs avant 1361.

Voici un artiste étranger venu du Rheingan, de Worms, qui se fixe à Colmar et y augmente la production des objets de luxe. Henselin de Worms acheta le droit de bourgeoisie en 1362 (1) ; il était déjà établi, à ce qu'il paraît, depuis quelque temps, car le rôle indique qu'il demeurait dans la rue des Blés (*in der Korn-gasse*).

CUNTZE, SCULPTEUR EN PIERRE A COLMAR.

Un registre des anniversaires fondés dans la paroisse de Saint-Martin de Colmar mentionne, dans la seconde moitié du XIV^e siècle, un sculpteur en pierre (*Steinmetze*) du nom de Cuntze. Cette désignation ne nous fait connaître qu'un prénom, celui de Conrad. Je le recueille dans la prévision que de nouveaux renseignements pourront un jour compléter cette individualité.

Cuntze ne figurant pas sur les rôles d'admission dans la bourgeoisie qui commencent à la fin de l'année 1361, il en résulte qu'il était déjà établi à Colmar avant cette époque. Il fut, sans doute, employé aux travaux de Saint-Martin sous Guillaume de Marbourg.

(1) *Rôle des admiss. à la bourg. ann. 1362.* Arch. commun. de Colmar.

MATHIS SCULPTEUR EN PIERRE A COLMAR.

Mathis, qui doit être de Colmar, puisque aucun lieu d'origine n'est indiqué, est un de ces tailleurs de feuillages, un de ces sculpteurs ornementalistes dont je parlais tout à l'heure. Il est porté sur le rôle des admissions à la bourgeoisie de la ville de Colmar, sous l'année 1363 :
*« Mathis der Steinmetze factus est civis ab dem huse her
 « hinden nebent hennin Arberg ; actum feria quinta
 « post hilarii ; dedit X schell. (1). »*

Il fut sans doute attaché aux travaux de l'église de Saint-Martin dont le chœur se terminait à peu près en ce temps-là.

Nous le voyons reparaître dans le même document en l'année 1375, où il est de nouveau immatriculé dans le corps de la bourgeoisie, *refactus civis*. Cette réinscription indique que Mathis avait quitté Colmar pour aller travailler de sa profession dans d'autres villes, et qu'ayant à son départ abdiqué sa qualité de bourgeois, il avait dû la réacquérir en revenant. Plus tard encore, en 1386, on retrouve l'admission d'un Mathis *Steinmetze*. Peut-être indique-t-elle une nouvelle réinscription du même sculpteur, parti et revenu une seconde fois, bien qu'elle ne mentionne pas la circonstance de la réacquisition du droit de bourgeoisie, *refactus civis*. Si cette conjecture n'était pas fondée, le Mathis de 1386 serait un sculpteur du même nom, mais distinct du premier.

(1) *Rôle des admiss. à la bourg. de Colmar, anno 1363.* Arch. de la ville de Colmar.

**GERLACH ARCHITECTE, MAÎTRE DE L'ŒUVRE
DE NOTRE-DAME DE STRASBOURG.**

L'on a vu que le fils d'Erwin, Jean de Steinbach, dit Winlin, qui fût son second successeur dans la direction des travaux de la cathédrale de Strasbourg, mourut vers 1348, et probablement même un peu avant cette année.

La série des maîtres de l'œuvre de Notre-Dame, telle qu'a pu l'établir, au xv^e siècle, l'architecte Jean-George Heckheler, présente une lacune considérable. Partant de l'idée fausse que Jean, qualifié simplement de maître « *magister Johannes* » et de fils d'Erwin, était le fils du grand Erwin et maître de l'œuvre, il place la mort de ce prétendu maître de l'œuvre en 1339, date de l'épithaphe consacrée à maître Jean. J'ai établi que le Jean de l'épithaphe ne pouvait être que le petit-fils d'Erwin le Grand et le fils d'Erwin II, qu'il n'a point exercé les fonctions, ni porté le titre de maître de l'œuvre, qu'il n'avait été qu'un simple tailleur d'images, un sculpteur, et j'ai démontré en même temps que Jean, qui fut le fils d'Erwin I et maître de l'œuvre, ne mourut point en 1339, mais plus tard, vers 1348.

La série de Heckheler n'offre aucun maître de l'œuvre depuis 1339 jusqu'à Klaus de Lohre en 139... Cette lacune ne doit pas être entendue dans le sens d'un interrègne d'architectes que Heckheler aurait admis comme un fait certain et justifié historiquement. Elle n'a pas d'autre cause que l'impossibilité où Heckheler s'est trouvé, par le défaut de documents, de la combler avec des noms authentiques et connus à son époque.

Les explorations de Louis Schnéegans sont parvenues

à remplir, sinon la totalité, du moins une partie de la lacune laissée par Heckheler. Cet ardent investigateur de l'histoire de notre cathédrale a découvert trois maîtres de l'œuvre qui étaient demeurés inconnus à Heckheler : Gerlach, Cuntz et Hans Niesenberger. Un heureux hasard a révélé tout récemment à M. Hegel, professeur à Erlangen, le nom d'un quatrième architecte de Notre-Dame, Michel de Fribourg, qui doit être placé entre Cuntz et Klaus de Lohre, et dont l'exercice commence le 18 juin 1383.

Gerlach n'a été mentionné par aucun des auteurs qui ont écrit sur l'histoire de la cathédrale. Schnéeegans, qui, le premier, a fait connaître le nom de cet architecte, le place à l'année 1349 (1); mais il ne dit point si le commencement de sa maîtrise correspond à cette année, de même qu'il ne donne aucun éclaircissement sur la durée de ses fonctions. Schnéeegans, n'ayant trouvé qu'un seul document sur ce maître, n'a pu constater son existence et sa qualité qu'à ce moment chronologique donné. Cependant la circonstance d'où dérive la connaissance de cet architecte fournit à une critique judicieuse deux observations qui ont une certaine valeur.

La circonstance qui nous révèle l'existence de Gerlach est son élection au sénat strasbourgeois par la tribu des tailleurs de pierre et maçons (*Maurer-Zunft*) en 1349. Or, on sait que son élection eut lieu avant le brûlement des Juifs, c'est-à-dire avant le 14 février 1349, date de cet événement effroyable. En effet, pour figurer parmi les membres du sénat en 1349, Gerlach a dû être nommé à la date constitutionnelle des élections qui était le douzième jour après la fête de Noël, ou le

(1) SCHNÉEEGANS, *Essai sur la Cathéd. de Strasb.* p. 30.

6 janvier. Il faut inférer de ce fait que Gerlach était déjà revêtu de son office de maître de l'œuvre au moins depuis l'année précédente, la dignité de cet office ayant sans contredit été le motif déterminant de son élection par la tribu des maçons. Voilà un premier point : les fonctions de Gerlach remontent au moins à l'année 1348. En voici un second. Pour siéger au sénat, il fallait être citoyen de Strasbourg : Gerlach était donc ou issu d'une famille strasbourgeoise ou agrégé à la cité par le bénéfice de l'admission au droit de bourgeoisie. Gerlach est encore mentionné dans un document que Schnéegans paraît n'avoir point connu ou qu'il n'avait point lu. Il figure dans le *Schwerbrief* du 18 février 1349 parmi les membres des tribus qui ont été appelés à cet acte (*von der Antwerke wegen*). Il y est désigné ainsi : *Gerlach der Werkmeister* (1). Son sceau est appendu au document. C'est là tout ce que nous savons actuellement sur Gerlach.

J'ai dit que Schnéegans n'avait rien pu nous apprendre sur la durée de ses fonctions. D'après une seconde découverte faite par cet écrivain, un nouvel architecte, du nom de Cuntz, doit être placé à l'année 1382. S'il n'y a pas eu de maîtres intermédiaires entre Cuntz et Gerlach, celui-ci aurait donc régi les travaux de la cathédrale depuis 1348 jusque vers 1382 ; ce serait beaucoup. C'est trop, si l'on réfléchit qu'il a à peine laissé une trace, longtemps inaperçue, dans la filiation des maîtres de l'œuvre. Il est impossible d'admettre qu'une maîtrise aussi longue ait si peu pesé dans la mémoire de l'histoire ou de la tradition. Il faut donc absolument rejeter l'apparence trompeuse d'un exercice si prolongé.

(1) HEGEL, *Die Chroniken von Closener und Kænigshoven*, II, p. 938.

Je montrerai bientôt que la maîtrise de Gerlach n'a pas pu dépasser l'année 1355, et qu'à cette époque l'office était entre les mains de Hultz *le vieux*, personnage nécessaire à la série des maîtres de l'œuvre de Notre-Dame, et dont nos écrivains n'ont pas tenu compte jusqu'à présent.

Une publication toute récente (1) parle d'une maison qui, dans la rue appelée *Heigergasse*, aurait appartenu à maître Gerlach, maître de l'œuvre de l'église de Strasbourg, en l'année 1363; le même ouvrage place le commencement de sa maîtrise en 1346 et dit qu'elle s'est prolongée jusqu'en 1368. Je ne contesterai pas la possibilité du point de départ assigné à l'exercice de Gerlach. Rien ne fait sérieusement obstacle à ce qu'il ait commencé en 1346. Mais la mention d'une « *domus Gerlaci magistri operis fabricæ ecclesiæ argentinensis, 1363,* » n'indique pas du tout que ce maître fût encore en vie à cette époque; elle désigne seulement un immeuble sous une dénomination qui avait été usitée. Quant à la date de 1368, elle ne peut pas être discutée, puisqu'on ne donne aucune explication sur la nature et la portée de cette mention.

Quant aux travaux qui appartiennent à Gerlach, il est impossible de les déterminer autrement que par voie de conjecture. Je crois que l'on ne se trompera pas de beaucoup si on le place en tête des architectes qui ont défiguré le plan primitif d'Erwin.

On sait que c'est au milieu du XIV^e siècle et après l'extinction de la dynastie erwinienne, que naquit chez les successeurs d'Erwin I l'idée d'élever sur la cathé-

(1) *Strassburger Gassen- und Häuser-Namen im Mittelalter*, p. 74.

drale une tour bien plus haute et plus ambitieuse que ne le comportaient les plans originaux d'Erwin. Ceux-ci étaient calculés pour une façade à deux étages, dont le premier comprenait les trois portails, et le deuxième la grande rose centrale avec les deux fenêtres majestueuses des tours. La rosace terminait le centre. Deux flèches jumelles et semblables devaient surmonter les portails latéraux. Cette donnée générale était conforme aux idées et au style de l'époque ; elle avait été admise pour la cathédrale de Cologne. Les deux flèches de Strasbourg eussent probablement ressemblé à la tour de Fribourg et présenté la forme pyramidale qu'affecte cette dernière. Au-dessus de la rosace on eût vu émerger le pignon et la toiture de la grande nef.

Cette figure générale de la cathédrale de Strasbourg serait peut-être moins surprenante que celle que nous connaissons ; mais elle serait certainement plus harmonieuse, mieux proportionnée avec la nef, plus conforme à l'esthétique ogivale. Le plan d'Erwin était empreint de la beauté rationnelle, de la correction logique qui dérivait du style que ce maître avait contribué à créer et à fixer. Il ne comportait pas le concours du colossal. La tendance au colossal, à l'extraordinaire, à l'étonnant, ne pouvait se montrer dans ce grand esprit, si sain, si sévère, si préoccupé de la véritable beauté, de l'unité, de l'harmonie, du rapport savant des proportions. L'amour de l'étrange, du merveilleux, du fantastique, dénote dans les arts une inspiration malade, un abaissement du goût, un dépérissement dans le sentiment du style. C'est dans cette décadence que surgit la pensée de pousser jusqu'à l'extrême une tour, une flèche unique. Pour que ce projet pût recevoir son exécution, il devenait nécessaire d'assurer une base et des supports puissants à ce travail gigantesque, et les deux tours la-

térales furent exhaussées d'un troisième étage et réunies entr'elles, plus tard, sous la maîtrise de Cuntz, par le massif central qui domine la grande rose, conception informe qui n'a aucun but de décoration architecturale, mais une simple destination de solidité, de point d'appui, de nécessité.

Dans ma conviction, le troisième étage des deux tours est une conception de Gerlach. Cet exhaussement lui était dicté par le projet même qu'il avait embrassé de surmonter la cathédrale d'une tour exceptionnelle, excessive. Le brièveté de sa maîtrise ne lui a point permis de réaliser son plan ; mais son successeur Hultz le vieux l'exécuta jusqu'à la plate-forme dans les dix années de son exercice, depuis 1355 jusqu'en 1365. C'est, en effet, en cette année 1365, que l'on parvint jusqu'à la plate-forme, d'après le témoignage de Kœnigshoven (1) : *planities superior... expleta est anno 1365*. Kœnigshoven, qui écrivait en 1380, ajoute : *supra quam galea vel pinaculum poni debet*. Le plan d'une tour pyramidale était donc déjà alors connu, ébruité. Kœnigshoven en parle, sans réserve, ni doute, comme d'un projet accepté et passé dans le domaine de la publicité depuis quelque temps.

La figure, les détails de la pyramide, telle que nous la voyons aujourd'hui, étaient-ils arrêtés dans la tête de Gerlach, et les avait-il traduits et fixés en un plan formel ? Cela est peu probable. Dans tous les cas, personne ne saurait affirmer que l'œuvre exécutée réponde avec exactitude et fidélité à l'œuvre conçue. Un siècle entier sépare la pensée de sa réalisation intégrale. Cette pensée a dû subir des transformations successives intro-

(1) KÖNIGSHOVEN, *mss. latin*, f° 143 v°.

duites autant par la diversité de l'esprit des maîtres que par le mouvement de l'art lui-même (1).

Gerlach, Hultz le vieux, Cuntz et Klaus de Lohre, et peut-être encore quelques maîtres inconnus de la seconde moitié du XIV^e siècle, sont donc, pour des parts plus ou moins incertaines, les provocateurs et les auteurs des modifications qui ont dénaturé la pensée originelle d'Erwin de Steinbach.

HENSELIN. . . . ARCHITECTE, MAÎTRE DE L'ŒUVRE DE SAINT-MARTIN DE COLMAR.

Le rôle des admissions dans la bourgeoisie de la ville de Colmar mentionne, sous l'année 1364, la réception faite, la veille de la fête de Saint-Martin, de maître Henselin, l'architecte « *meister Henselin der Wergmeister* » (2). Il fut admis gratuitement « *nihil dedit* » et son domicile est indiqué dans la maison du tuilier Walter, au faubourg de Deinheim.

Maître Henselin fut, selon toute probabilité le successeur de Guillaume de Marbourg. Il figure dans le rôle

(1) « Ces changements résultent des anciens dessins conservés
• aux archives de l'œuvre Notre-Dame, consistant en plusieurs plans et élévations ne présentant aucun indice certain de leurs dates, offrant des morceaux ajoutés les uns
• aux autres et dessinés à des époques différentes. » SCHWEIGHÆUSER, *Vues pittor. de la Cathéd. de Strasb.* p. 11.

(2) *Rôle des admissions à la bourgeoisie*, an. 1364. Archiv. de la ville de Colmar. — Ce document est un rouleau sur parchemin, un véritable rôle. Il commence en 1361 et est un des plus anciens monuments de ce genre. La série des réceptions existe, avec quelques lacunes très-regrettables sur des rôles en parchemin jusqu'au milieu du XV^e siècle, et depuis cette époque jusqu'en 1739 dans des registres.

des réceptions avec le titre de *Wergmeister*, c'est-à-dire maître de l'œuvre. Il est vrai que cette expression a aussi la signification générale d'architecte, quoique cette qualité soit plus communément indiquée par le mot de *Baumeister*. Mais la date de son admission si rapprochée de celle du départ de Guillaume, l'in vraisemblance à cette époque d'une fonction artistique purement civile, le besoin évident d'une direction dans une entreprise en pleine activité aussi importante que l'était la construction du chœur de la collégiale de Saint-Martin, toutes ces circonstances doivent faire admettre que le *Werkmeister* Henselin fut maître de l'œuvre de Saint-Martin et le successeur de Guillaume de Marbourg. Sa place immédiate après cet architecte est d'autant plus certaine, il me semble, que le rôle des admissions dans la bourgeoisie qui commence en 1361, alors que Guillaume vivait encore, ne mentionne, après sa mort, aucun architecte qui pourrait être considéré comme son remplaçant. Il n'apparaît de nouveau maître de l'œuvre qu'en 1378, dans la personne de Henri Arnolt ; mais ce nom n'est pas fourni par le rôle de la bourgeoisie ; il n'est indiqué que par les *Curiosités d'Alsace* (1) et doit avoir été emprunté à quelque documents qu'on a eu le tort de ne pas citer. Or, il est impossible que dans la situation où le départ de Guillaume de Marbourg laissait, en 1363, les travaux de Saint-Martin, l'office de maître de l'œuvre soit resté vacant aussi longtemps. On peut donc conclure que la réception d'un architecte en 1364, dans l'année qui suivit celle de la retraite de Guillaume, indique jusqu'à l'évidence que cet architecte fut son successeur.

Henselin continua les travaux du chœur avec le concours des maîtres sculpteurs de pierre Mathis, Niesse

(1) *Curiosités d'Alsace*, I, 324.

et Hermann de Lohre dont je parlerai et avec d'autres qui nous sont restés inconnus.

C'est sous sa maîtrise, en 1370, que les chanoines de Saint-Martin, probablement à la suite de contestations et de conflits, consentirent à abdiquer entre les mains du magistrat de Colmar l'administration de l'église et de la fabrique de Saint-Martin, à l'imitation de ce qui avait eu lieu à Strasbourg pour la cathédrale (1).

JEAN HULTZ, LE VIEUX, ARCHITECTE, MAÎTRE DE L'ŒUVRE DE NOTRE-DAME DE STRASBOURG.

La tradition à peu près générale qui acceptait un Jean Erwin comme le fils et le successeur immédiat d'Erwin I, a été la source d'une confusion extrême dans l'histoire des architectes de Notre-Dame de Strasbourg. La disparition de cet architecte supposé, la restitution d'Erwin II, l'introduction de Winlin dans la série des maîtres de l'œuvre à la suite d'Erwin II, la découverte de Gerlach comme successeur de Wiulin, tous ces éléments ont déjà mis un certain ordre dans la nomenclature des architectes de Notre-Dame et la présentent sous un aspect naturel et raisonnable jusque vers 1355. A ce moment une nouvelle difficulté surgit. Quel fut le successeur de Gerlach ?

Speckle contient ce passage : « *Nach des Sohns Tod* (il parle de la mort du chimérique Jean) *ist dieser Bau* « *anvertraut worden Johannen Hiltzen von Celn, und* « *noch einem us Schwoben, deren Baumeister ihre Kunst* « *des Weltberühmte Werck selbstn bezeuget* (2) » ; c'est-

(1) *Patriot. Elsassers*, 1777. I, 740. — HUNKLER, *Gesch. der Stadt Colmar*, 169.

(2) SPECKLE, *Collectanea*, cité dans Königshoven, édit. de Schiller, p. 559.

à-dire, « après la mort du fils d'Erwin, l'édifice fut
« confié à Jean Hultz de Cologne et à un autre ar-
« chitecte de la Souabe ; l'œuvre renommée dans tout
« l'univers témoigne elle-même de l'art et du génie de
« ces architectes. »

Ce texte est formel. Un Jean Hultz a succédé au prétendu fils d'Erwin. Il faudrait admettre que Speckle ne contient que des erreurs et des mensonges pour n'accorder aucune créance à une énonciation aussi positive.

Schad, qui écrivait au commencement du xvii^e siècle, n'est pas moins explicite. « En 1365, Jean Hultz de
« Cologne, dit-il, a achevé la tour jusqu'à la coupole
« ainsi que les quatre tourelles ; il mourut bientôt
« après. Après sa mort, on a interrompu pendant long-
« temps la continuation de la coupole, faute d'un archi-
« tecte capable (1). » Laissant de côté la spécification des travaux qu'à dû accomplir Jean Hultz, et qui est erronée, je ne relève le témoignage de Schad qu'en ce qui concerne la personnalité de Hultz.

Schilter, qui a cité Speckle, ne songe ni à le démentir, ni à s'étonner de son assertion.

Cette assertion a commencé à être suspecte au xviii^e siècle. Le docteur Heckheler l'a relevée comme un anachronisme, parce que l'on savait alors qu'un Jean Hultz de Cologne avait terminé la flèche en 1439. Ce Jean Hultz, qui n'est mort, selon son épitaphe authentique et existant encore actuellement, qu'en 1449, ne peut pas avoir travaillé à la cathédrale en 1365. Il faudrait pour cela qu'il eût vécu cent seize ans, en supposant qu'il eût travaillé comme maître de l'œuvre à l'âge de vingt-cinq ou trente ans. Heckheler raisonne fort

(1) SCHAD, *Summum templ. argenterat.* p. 16.

bien, et personne ne peut être tenté de croire que le Hultz de 1365 a achevé la pyramide de Strasbourg en 1439.

L'idée que Speckle était tombé dans un anachronisme choquant a été partagée par la plupart de nos écrivains. Grandidier (1) en était tellement pénétré qu'il ne daigne pas même relever la prétendue erreur de Speckle ; il se borne à dire que l'on ignore le nom des architectes qui *poussèrent la tour jusqu'aux quatre tourelles*. Schweighæuser (2) s'élève avec force contre l'existence d'un Hultz au XIV^e siècle. Schnéégans (3) s'est engagé dans les mêmes répugnances. Schreiber (4) ne s'arrête pas même sur ce nom. Muller (5) se borne à reproduire sans aucun sentiment de critique les assertions de Schad. Notre vieux chroniqueur Herzog (6) admettait pourtant aussi qu'il avait existé, au XIV^e siècle, un architecte du nom de Jean Hultz, et il lui attribuait, selon l'opinion commune, la construction des quatre tourelles et de la tour qu'elles enserrent. Il place ce travail et la date de la mort de l'architecte en 1365, car l'année 1305, indiquée par le volume n'est qu'une faute typographique.

Il est évident qu'il y a en tout cela une méprise. Cette méprise a son siège et son aliment dans l'opiniâtreté que l'on a mise à ne compter qu'un seul Hultz de Cologne. Si l'on en admet deux, le problème s'éclaircit et se dénoue avec une suffisante simplicité.

Je sais bien que Schweighæuser et Schnéégans se sont raidis extrêmement contre cette solution. Mais si

(1) GRANDIDIER, *Essais sur la cathéd.* p. 49.

(2) SCHWEIGHÆUSER, *Vues pittor. de la cathéd.* p. 13.

(3) SCHNÉEGANS, *Essai sur la Cathéd.* p. 29.

(4) SCHREIBER, *Munster von Strassb.* p. 38.

(5) MULLER, *Künstler-Lexikon*. II, 413.

(6) HERZOG, *Edelsass. Chronick*, Lib. VIII, p. 110.

on les lit avec attention, on sera forcé de convenir que leur résistance se fonde plus sur des préjugés que sur des raisons. De ce que les habitudes historiques de nos savants ne se sont pas accomodées de la pensée de l'existence de deux Hultz, pratiquant leur art, l'un au XIV^e siècle, et l'autre au XV^e, il ne s'ensuit aucunement que cette pensée doive être condamnée. Qu'y-a-il donc d'extraordinaire à voir deux architectes du même nom, de la même famille, originaires de la même ville, dévouer leur travail à la même œuvre ? Mais cela est, au contraire, tout à fait conforme à l'organisation du travail artistique au moyen-âge, à la continuité des traditions professionnelles de famille. Nous avons vu la chaîne des Erwin se prolonger pendant trois quarts de siècle dans les constructions de Strasbourg. La famille des Weckerlin se consacra pendant plus de temps encore aux travaux du dôme de Mayence.

Si l'on se refuse à admettre l'existence de deux Hultz, il devient impossible de reconstituer la série des architectes de Notre-Dame de Strasbourg, et de la présenter sans la lacune la plus sensible, précisément à une époque où l'art a subi une révolution notable et où le monument lui-même a été atteint par l'influence de nouvelles idées qui ont changé sa destinée.

Nagler a embrassé l'hypothèse de l'existence de deux Hultz de Cologne. Il a très bien senti que cette version seule pouvait concilier le témoignage de Speckle avec le fait historiquement avéré de la présence d'un Hultz au milieu du XV^e siècle. Seulement, il fonde son opinion principalement sur un manuscrit de 1365, qu'il indique comme existant aux archives de l'œuvre-Notre-Dame et qui n'a pu être découvert. Bien qu'en somme il soit très-décidé dans son opinion, la pression des négations contemporaines l'a atteint malgré lui. « Il y a eu deux

« Hultz, dit-il, le vieux et le jeune... le vieux qui vint
 « de Cologne à Strasbourg en 1339... et qui ne doit pas
 « être confondu avec l'architecte de même nom qui a
 « achevé le dôme de Strasbourg, si toutefois il est vrai
 « qu'il y ait en deux architectes de ce nom, ce dont
 « quelques-uns doutent, quoique le document contem-
 « porain de 1365 ne puisse être ni méconnu, ni
 « tourné (1). » Parmi les sceptiques qui ont agi sur
 l'esprit de Nagler, il faut sans doute compter Gœrres (2)
 qui ne reconnaît qu'un seul Hultz, celui du xv^e siècle,
 auquel il donne, par une singulière inadvertance, le
 prénom de Pierre.

Je suis heureux d'ajouter à l'autorité de Nagler celle
 d'un écrivain qui a fait une étude spéciale des artistes
 colonais. Merlo n'hésite pas à admettre deux Hultz.
 « Deux architectes employés à la cathédrale de Stras-
 « bourg, dit-il, se partagent la renommée de ce nom...
 « Jean Hultz le vieux, un colonais, et vraisemblable-
 « ment un élève de la loge de notre cathédrale, s'établit
 « à Strasbourg vers 1339, et y obtint la charge de ter-
 « miner la partie supérieure de la tour commencée par
 « Erwin de Steinbach (3). » Mais ce qui doit, ce semble,
 lever tous les doutes, c'est l'opinion de Sulpice Boissé-
 rée, l'historien du dôme de Cologne. Par les recherches
 particulières qu'il a faites sur le personnel des ouvriers
 qui ont touché à cet imposant édifice, il était plus que
 qui ce fût en état d'avoir un sentiment précis et raisonné
 sur la question de l'apparition successive de deux Jean
 Hultz dans l'histoire de l'architecture allemande. Eh !

(1) NAGLER, *Künstler-Lexikon*, VI, 353, et XVII, 173.

(2) GÖERRES, *Der Dom von Köln und das Münster von Strassb.*
 p. 45.

(3) MERLO, *Nachr. über Költnische Künstler*, p. 200.

bien, Sulpice Boissérée est affirmatif sur ce point (1). Il eroit à l'existence de deux maîtres de ce nom. Il a même cru reconnaître dans une des statues du dernier étage de la tour octogone la figure de Hultz le vieux, cette statue offrant dans les attributs dont elle est accompagnée tous les caractères d'un portrait d'architecte, et son socle étant marqué d'un écusson renfermant une ligne doublement brisée dans laquelle Boissérée a lu un H renversé.

Pour compléter ma discussion sur ce sujet et pour ne laisser aucun accès à de nouveaux doutes, je remarquerai que M. Chardin (2) a conjecturé, avec beaucoup de réserve, il est vrai, que Jean Hultz (le vieux) pourrait bien se retrouver dans un ouvrier qui a travaillé à la cathédrale de Troyes en 1384 et dont il est question dans un manuscrit de la bibliothèque nationale contenant les comptes de l'œuvre de l'église de Troyes. D'après l'analyse que M. Quicherat a donnée de ce document (3), « deux ouvriers allemands prirent du travail
« à la loge de Troyes » dans le courant de l'année 1384.
« L'un, nommé Jeau de Cologne, recevait 4 sols 2 deniers par jour ; homme habile, selon toute apparence,
« car peu de temps après son arrivée, les proviseurs de
« l'œuvre jugèrent à propos de lui faire un cadeau. Ils
« lui achetèrent une paire de chausses de 10 sols. » La supposition faite par M. Chardin est inadmissible. Jean Hultz, maître de l'œuvre de la cathédrale de Strasbourg, n'a pas pu être réduit à chercher du travail comme simple imagier dans une loge française. D'ail-

(1) BOISSÉRÉE, *Hist. et descript. de la cathédr. de Cologne*, p. 15.

(2) *Revue d'Alsace*, ann. 1852, p. 421.

(3) *Mémoire de la Soc. des antiquaires*; nouv. série, IX, p. 41.

leurs, selon le témoignage de Herzog et de Schad, il paraît n'avoir pas vécu au-delà de 1365. Il serait téméraire aussi de déduire l'identité d'un personnage de la simple conformité du prénom, surtout d'un prénom aussi répandu que celui de Jean, et de la circonstance de son origine colonoise. Dieu seul peut savoir combien de Jean, architectes, imagiers ou tailleurs de pierre, sont sortis de Cologne.

Après avoir établi l'existence de Jean Hultz le vieux sur des données et des autorités qui me paraissent devoir être acceptées avec une entière assurance, il me reste à rechercher la part que l'on peut revendiquer pour lui dans les travaux de la cathédrale de Strasbourg. Cette appréciation est certainement très-difficile, mais je ne crois pas qu'elle soit impossible.

Il faut avant tout élaguer du personnage de Jean Hultz l'embarras de la date de 1339. Cette date n'a été adoptée que sous l'empire de l'erreur accréditée par l'interprétation de l'épithaphe de 1339 qu'on rapportait faussement à un Jean, fils du grand Erwin, et par l'ignorance où l'on était de l'existence de Winlin et de Gerlach. Nous avons vu que la suite des maîtres de l'œuvre se compose, après Erwin de Steinbach, de Erwin II, de Winlin et de Gerlach, et que la maîtrise de Gerlach a pris fin vers 1355. C'est donc à cette date à peu près que commence celle de Jean Hultz le vieux. Il ne vint donc pas s'établir à Strasbourg en 1339, comme le disent Merlo et Nagler, mais vers 1355, à moins que l'on n'admette qu'il a d'abord travaillé à Strasbourg dans un rang subordonné avant d'être appelé à la fonction de maître de l'œuvre, ce qui est très-possible.

Kœnigshoven rapporte que la plate-forme supérieure de la tour septentrionale fut terminée en 1365 : « *cujus planities superior supra quam galtea vel pinaculum*

« *debet poni expleta est.* » Ces expressions ont soulevé une vive controverse. Certains auteurs, parmi lesquels se fait remarquer Schweighäuser, en ont conclu qu'on avait atteint en 1365 la moitié à peu près de la tour octogone qui s'élève sur la tour septentrionale. Les indices d'une voûte qui n'a point été exécutée, manifestes sur ce point, témoigneraient que le plan d'alors arrêtaît la hauteur de la tour octogone à cet endroit et que là devait commencer la flèche. Schnéégans contredit vivement cette appréciation. Pour lui, la plate-forme supérieure dont parle Kœnigshoven est la plate-forme actuelle à la hauteur de laquelle devaient s'élever les deux flèches projetées par Erwin. Seulement, Schnéégans se trompe en attribuant à Erwin la pensée de poser des flèches sur le troisième étage des tours. Je crois avoir établi que, d'après son plan, ces flèches devaient apparaître après le second étage.

Schnéégans paraît être dans le vrai lorsqu'il rapporte les expressions de Kœnigshoven à la plate-forme actuelle. Kœnigshoven n'eût pas manqué de signaler expressément la construction d'une tour supérieure, si celle-ci avait été exécutée même partiellement en 1365. On n'aperçoit dans son langage aucun étonnement, ni aucune allusion à la modification des anciens plans d'Erwin déjà agrandis par ses successeurs. Si c'est la plate-forme seulement qui fut atteinte en 1365, la part de Hultz le vieux dans les travaux de la cathédrale se trouve déterminée. Il a conduit la construction des deux tours jusqu'à la plate-forme et n'a en rien contribué à l'exécution de la tour octogone. Celle-ci, en effet, n'a été érigée que dans la dernière partie du XIV^e siècle. Spékle lui-même place la construction des quatre tourelles à l'année 1384; Wimpheling la fermeture de la coupole à 1405 : « *turris altior... anno 1405 usque ad*

« *galeam consumata est* (1), » et Jérôme Gebwiler atteste le même fait, à la même date, en ces mots : ...*ad quartam usque testudinem*. Cette quatrième voûte est celle qui termine la tour octogone.

Mais la participation de Hultz à la construction de Notre-Dame ne doit pas être bornée aux travaux effectifs qui peuvent lui être attribués. Il a certainement une part aussi, et je la crois considérable, dans la révolution que subirent les plans primitifs de la cathédrale. Gerlach, qui a pu concevoir l'idée-mère d'une tour prodigieuse, et qui en préparait la réalisation par la surélévation du troisième étage sur les tours fondées par Erwin, n'a pas eu le temps de mûrir sa conception, et encore moins celui d'en fixer le dessin et les proportions définitives. Les rudiments de la voûte inexécutée signalés par Schweighæuser démontrent même que le premier plan arrêté a subi en cours d'exécution une modification importante. Je crois que ce premier plan, abandonné ou agrandi plus tard, est l'œuvre de Hultz, et que ce maître doit être considéré comme l'architecte qui a commencé à déterminer la figure de la tour octogone, son caractère général, le système de ses détails et de son ornementation. C'est à lui particulièrement que l'on doit l'idée de l'innovation hardie des quatre tourelles extérieures qui contiennent les escaliers en spirale suspendus dans le vaste du vide. Cela ne peut être douteux, car ils naissent avec les premières assises de la tour octogone elle-même et faisaient donc partie du plan original de Hultz.

Tel me paraît être le cercle dans lequel l'activité de

(1) C'est par erreur que Schnéegans (*Essai sur la cathédrale*, p. 29) cite Wimpheling et Gebwiler avec la date de 1305. Cette date est absolument fautive.

Hultz le vieux s'est exercée. Si mes appréciations sont justes ou au moins voisines de la vérité la plus probable, le passage de Hultz à la cathédrale tient une place qui doit être remarquée. Cet artiste serait le modificateur prépondérant des plans d'Erwin de Steinbach. Il n'a pas été le premier à les altérer dans leur principe ; ce principe avait déjà subi des atteintes profondes avant lui ; mais Hultz a eu l'audace de concevoir et de fixer les formes de l'altération à imposer à la pensée du grand Erwin, et l'audace encore plus grande d'en provoquer l'exécution.

Schad fixe la mort de Hultz d'une manière approximative à l'année 1365. Herzog l'avait aussi placée à cette date. Tout au moins peut-on induire cette date des expressions employées par ces auteurs, lorsqu'ils disent *qu'il mourut bientôt après*. Je n'ignore pas que ces deux écrivains, Schad surtout, sont des autorités peu sûres ; mais il serait bien rigoureux de supposer qu'ils auraient fait une semblable affirmation, s'ils n'avaient pas été appuyés sur un document ou sur une tradition de quelque valeur. Dans le silence général qui est gardé sur la mort de Hultz, on est réduit à se rattacher à ces seuls témoignages. Ceux qui s'en défieront absolument auront la liberté de penser que la maîtrise de Hultz le vieux s'est prolongée plus que je ne le crois, et que conséquemment il a encore présidé lui-même aux premiers travaux d'édification de la tour octogone. Cette hypothèse ne modifierait en rien d'essentiel l'opinion générale qui doit rester des talents et de l'influence de cet architecte.

CONRAD, PEINTRE DE STRASBOURG.

Nous ne connaissons pas toujours les artistes du moyen-âge par leurs œuvres et leurs travaux. Des circonstances étrangères à leur activité professionnelle viennent quelquefois nous les révéler. En voici un exemple.

Pendant l'invasion que les bandes anglaises, aux ordres d'Arnaud de Cervole, firent en Alsace, dans l'été de 1365, le magistrat de Strasbourg donna à un peintre de cette ville la mission périlleuse de surveiller les actes de l'empereur Charles IV, soupçonné par le préjugé public d'avoir attiré l'ennemi dans le pays pour se venger des allures indépendantes de Strasbourg. Le soupçon était inique. Charles IV pensait avoir à se plaindre des bourgeois de Strasbourg et de leur résistance à ses décrets au sujet des *Pfalzbürger*, mais il n'avait point appelé les compagnies de routiers sur le sol de l'empire. Il méditait au contraire de les expulser et n'attendait que la réunion de forces suffisantes pour les chasser. Le peintre strasbourgeois qui fut chargé d'espionner l'empereur s'appelait Conrad. Il appartenait à la bourgeoisie de la ville. Sa mère habitait Strasbourg. Il ne paraît pas avoir été originaire de Strasbourg, mais s'y être établi en se faisant agréger à la communauté et en prenant place dans une tribu de métier. Déjà, en 1355, il avait servi dans une cornette de cavalerie strasbourgeoise qui accompagna Charles IV en Italie et qui contribua à le sauver de la fureur des Pisans soulevés contre lui.

A la fin du mois de juin 1365, Charles IV, revenu d'Avignon, passa par Strasbourg et se rendit par le Rhin à Seltz. C'est là que Conrad commença à surveiller

les dispositions du prince, à épier ses paroles et à adresser ses rapports au magistrat. Il le suivit en plusieurs endroits et notamment à Eckbolsheim, sous les murs de Strasbourg.

Nous connaissons très-exactement les détails du métier d'espion que fit Conrad et les secrets qu'il surprit à la nature assez brutale de Charles IV, par une lettre qu'il écrivit plus tard au magistrat de Strasbourg, pour lui rappeler les services rendus, les périls affrontés, en considération desquels il sollicitait un prêt de dix livres pfenning dont il disait avoir un pressant besoin pour se tirer des griffes d'un juif de Schlestadt (1). On voit par cette supplique que Conrad cachait sa dangereuse mission d'espionnage dans les travaux de sa profession. Il se livrait à la peinture pour détourner toute suspicion. Ainsi, quand on annonça à l'empereur qu'on voyait approcher les envoyés de Strasbourg, Charles IV monta sur une des tours de Seltz avec l'archevêque de Magdebourg, Dietrich de Kugelweit. Conrad s'y trouva aussi. Il ne pouvait, comme l'empereur, montrer le motif de sa curiosité. Il le dissimula adroitement en s'occupant d'affaires de son métier ; « je peignais, dit-il, « en présence de l'empereur sur la tour de Seltz ». Cependant, ayant entendu Charles IV dire qu'on commandât aux charpentiers de tailler des gibets pour les Strasbourgeois, l'espion s'émut et descendit de la tour « sous « prétexte d'aller chauffer des couleurs ». Il avertit les délégués de la ville du danger qui les menaçait. Ils tournèrent bride sur le champ. Charles IV, furieux, s'abaissa au point de maltraiter Conrad qu'il suspectait

(1) WENCKER, *Excerpta*. II, 396, mss. de la Bibl. de Strash. — HEGEL, *Die Chroniken von Closener und Kœnigshoven*. II, 1040, où le document est reproduit.

d'avoir prévenu ses ennemis. L'espion invoqua le témoignage du gardien de la tour, qui jura que le peintre n'avait pas quitté ce lieu, et l'archevêque de Magdebourg rappela l'empereur au sentiment de sa dignité. L'affaire en resta là; mais le peintre-espion avait raison dans sa supplique de se vanter du péril qu'il avait couru.

A Eckbolsheim, Conrad eut l'occasion de faire usage de son art. Charles IV avait emprunté des tentes auprès du magistrat de Haguenau. Ces tentes portaient les armoiries de la ville, une quinte feuille d'argent boutonnée de gueules. D'après l'ordre de Charles IV, Conrad couvrit la rose de la ville libre avec le blason du prince « de manière que l'on ne voyait plus que l'emblème impérial ».

Voilà tout ce que nous savons sur le peintre Conrad. Son nom de famille est resté ignoré et nous ne connaissons rien de ses travaux. Cavalier de milice en 1355, espion en 1365, débiteur aux abois quelque temps après, peintre nomade et de hasard, il paraît avoir été un de ces artistes désordonnés qui s'adonnent plus volontiers aux aventures de la vie vagabonde qu'aux occupations réglées de leur art.

Ce peintre strasbourgeois du XIV^e siècle, indignement rossé sur la tour de Seltz par le chef de l'empire germanique, n'était pas une image à négliger.

GUILLAUME DE MARBOURG, ARCHITECTE,
MAÎTRE DE L'ŒUVRE DE SAINT-MARTIN DE COLMAR.

La légèreté des anciennes études historiques, l'insuffisance des investigations, le défaut d'une critique rationnelle, et surtout l'esprit de routine qui répétait

aveuglément ce que certains maîtres avaient promulgué, ont, jusqu'à ces dernières années, présenté Guillaume de Marbourg comme l'architecte de la collégiale de Colmar. Si nos archéologues avaient plus sérieusement contrôlé nos historiens et vérifié leurs assertions par l'étude des monuments, ils n'auraient pas accepté la choquante contradiction qui attribue un édifice du milieu du xiii^e siècle à un architecte mort en 1366, cent ans après. Mais tel est l'ascendant du préjugé que les savants eux-mêmes se bandent violemment les yeux et s'assoient avec la plus sûre tranquillité dans une erreur transmise. Il a fallu la découverte de la statuette de maître Humbert, faite il y a environ vingt ans, pour abattre et dompter cette grossière et complaisante méprise. Je ne répéterai pas la démonstration que j'ai faite en parlant de maître Humbert. On ne peut plus contester aujourd'hui que Humbert est le premier maître de l'église de Saint-Martin de Colmar, qu'il en a conçu le plan et commencé les travaux vers le milieu du xiii^e siècle. Il reste à déterminer quelle fut la part de Guillaume de Marbourg dans la construction de ce monument.

Au xiv^e siècle, les pays germaniques avaient reçu la fécondation puissante des écoles françaises. Nos maîtres avaient propagé et fait triompher leur influence, soit par l'enseignement qu'ils distribuaient dans leurs ateliers ouverts aux ouvriers de toute nation, soit par leurs voyages et leurs travaux à l'étranger. L'Allemagne constitua chez elle des écoles, forma un personnel d'architectes habiles et originaux, et pourvut par elle-même aux besoins que le mouvement universel de l'architecture nouvelle avait suscités. L'architecture ogivale eut ses grands sièges à Strasbourg, à Vienne, à Cologne, à Zurich. Ces quatre villes devinrent plus tard, par la force et l'autorité des anciennes traditions, les quatre

métropoles de l'architecture allemande, les centres régulateurs de l'art de construire dans le monde germanique.

Par la grandeur des travaux qu'il avait entrepris à Strasbourg et par l'éclat que son génie répandait autour de lui, Erwin de Steinbach avait doté les ateliers de Notre-Dame d'une illustration exceptionnelle et attractive. Les vieux maîtres venaient dans un saint pèlerinage contempler son œuvre et les jeunes générations d'artistes accouraient pour se soumettre à sa discipline et entendre ses leçons. Si l'histoire de l'école d'Erwin, au lieu de ne pouvoir être que devinée, pouvait être faite avec certitude et entourée de ses détails, elle offrirait un des chapitres les plus curieux et les plus attachants de l'histoire générale de l'art au moyen-âge.

C'est probablement sous l'impression de l'irrésistible penchant qui pousse les jeunes croyants de l'art vers les maîtres consacrés par la gloire et vers les écoles renommées, qu'arriva un jour dans les ateliers de Notre-Dame de Strasbourg un jeune homme de Westphalie, ayant au cœur la noble passion de son art, ardent au travail, avide d'instruction, amoureux de réputation. Je m'imaginais volontiers que telle fut l'histoire de Guillaume de Marbourg, et l'époque où il est mort permet de croire qu'il a encore goûté l'enseignement du vieux Erwin. Je crois aussi, et je l'ai déjà exprimé, que la plupart des constructions religieuses qui s'élevèrent en Alsace après l'époque d'Erwin furent confiées à des maîtres formés dans son école. L'on ne comprendrait pas facilement qu'il en eût été autrement dans la sphère naturelle de l'influence d'Erwin et de son œuvre.

L'activité de Guillaume de Marbourg paraît s'être exclusivement exercée en Alsace. Quoique bien connu des Allemands, ceux-ci ne signalent aucune œuvre de

ce maître dans les pays d'outre-Rhin. Il est donc présumable qu'il prit part à la construction, à la continuation ou à l'achèvement de plusieurs de nos églises secondaires, assez nombreuses au XIV^e siècle. Peut-être fut-il d'abord appareilleur à Notre-Dame de Strasbourg, et passa-t-il, sur la demande des villes, aux fonctions d'architecte de leurs églises. C'était la marche ordinaire que suivait la carrière des architectes au moyen-âge. Quand une communauté civile ou religieuse avait besoin d'un artiste, elle consultait les maîtres en réputation ou les ateliers célèbres, et leur demandait des hommes dont la capacité et les talents répondissent à l'importance des travaux qu'elle se proposait d'exécuter. La coopération probable de Guillaume de Marbourg à un certain nombre d'églises d'Alsace ne nous est attestée positivement que pour deux d'entr'elles : Saint-Martin de Colmar et Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg. La notion de ses autres travaux ne nous a pas été conservée ou a péri avec les documents qui les constataient.

Guillaume de Marbourg résida longtemps à Colmar où il exerça les fonctions et porta le titre de maître de l'œuvre de Saint-Martin. Il était, sans doute, déjà attaché à cette église depuis plusieurs années, lorsque le chapitre fit commencer, en 1355, la construction du chœur. Il était marié ; sa femme, vraisemblablement alsacienne, s'appelait Marguerite. Vers 1361 ou 1362, il fut appelé à Strasbourg pour des travaux à exécuter à Saint-Pierre-le-Jeune. Il s'y rendit, mais n'en conserva pas moins les fonctions de maître de l'œuvre de Colmar, comme nous l'apprend son épitaphe. Il mourut le 12 février 1366, on ignore à quel âge. Sa déposition mortelle fut recueillie dans la chapelle de Saint-Nicolas, construite dans le cloître de la collégiale de Saint-Pierre-le-Jeune. Sa femme est inhumée dans la même tombe que

lui. Au commencement du xviii^e siècle, son tombeau existait encore ; il a disparu depuis longtemps. Sébastien Mueg nous a transmis l'épithaphe qui s'y trouvait : « Anno domini MCCCLXVI, II Idus februarii obiit Wilhelmus de Margpurg magister operis Sancti Martini Columbariensis et Greda uxor ejus (1) ». L'artiste était représenté sur sa tombe vêtu de l'ancienne robe plate usuelle chez les hommes de sa profession ; il portait les cheveux courts ; sa main droite tenait un compas, et sa gauche une équerre.

Nagler (2), qui n'a consacré que trois lignes à cet artiste, l'appelle « un des architectes les plus renommés de son temps ».

L'œuvre capitale de Guillaume de Marbourg est le chœur de Saint-Martin de Colmar.

Quand l'édifice élevé sur les plans de maître Humbert eut pris sa physionomie finale, le chapitre de Saint-Martin reconnut que le chœur de l'ancienne église paroissiale, d'abord conservé, ne pouvait continuer de subsister au chevet du nouveau monument. Il contrastait d'une façon choquante avec les proportions assez vastes de la nef et avec le caractère imposant et très-digne de l'ensemble de l'édifice. Mais les ressources manquaient, comme elles avaient souvent fait défaut pour les travaux de Humbert. En 1315, une résolution capitulaire affecta à la reconstruction du chœur le revenu de trois années de toutes les prébendes canoniales qui viendraient à vaquer (3). On constitua ainsi le premier fonds de la dépense. L'emplacement du vicux

(1) SÉB. MUEG, *Monum. in eccles. et monaster. argentin.* n° 410, mss. de la Biblioth. de Strasbourg.

(2) NAGLER, *Künstler-Lexikon*, XXI, 418.

(3) TROUILLAT, *Monum. de l'anc. évêché de Bâle*, III, 216.

chœur ayant été jugé insuffisant, le chapitre négocia avec la ville un échange de terrains et y parvint le vendredi avant la fête de Saint-Laurent de l'année 1350 (1); l'école paroissiale de Saint-Martin située derrière le vieux chœur byzantin fut cédée par la ville et démolie. C'est de cette année que date le commencement des travaux. Il paraît qu'il se glissa quelques désordres ou quelques mésintelligences dans la conduite de l'entreprise, car le 15 juillet 1355 nous trouvons une convention conclue entre la ville et le chapitre, par laquelle les deux corps instituaient une commission mixte de quatre membres chargée de diriger l'emploi des ressources, de surveiller l'exécution des travaux et de donner son avis sur tout ce qui se rattachait à la construction (2). Sa mission devait durer jusqu'au complet achèvement du chœur nouveau, du clocher que Guillaume de Marbourg se proposait d'élever à l'entrée du chœur et des chapelles rayonnantes qui devaient l'entourer. Elle devait aussi pourvoir à l'ameublement religieux de l'église : stalles, autels, chaire, confessionnaux, baptistère, orgue, etc.

En 1360, le manque de fonds menaçait d'interrompre les travaux. Le chapitre fit un nouvel effort et décréta l'affectation de tous les revenus libres à leur continuation (3). Nous devons croire que le chœur, du moins dans ses parties principales, le gros œuvre, fut achevé entre 1360 et 1366, puisque Guillaume était à Strasbourg et y mourait au commencement de février de cette dernière année.

Les travaux continuèrent pendant plusieurs années

(1) *Fonds de Saint-Martin*. Archiv. de la ville de Colmar.

(2) *Idem*.

(3) *Musée pittoresque du Haut-Rhin*, p. 118.

encore; mais on ignore jusqu'à quelle époque ils se prolongèrent. Le plan de Guillaume de Marbourg ne fut pas intégralement observé, sans doute à cause de l'insuffisance des moyens financiers, phénomène commun partout, mais qui paraît avoir été de bonne heure fréquent à Colmar. La tourelle du chœur ne fut jamais commencée; cependant on voit très-distinctement sous le comble de la toiture de Saint-Martin, à la naissance du chœur, les larges assises préparées pour la recevoir.

Le successeur de Guillaume de Marbourg fut, selon toute probabilité, maître Henselin dont nous trouvons l'admission au titre de bourgeois de Colmar, la veille de la fête de Saint-Martin de l'année 1364.

Le chœur de Saint-Martin de Colmar est une œuvre qui honore l'intelligence de l'artiste qui l'a conçu et exécuté. Son expression, à l'intérieur comme à l'extérieur, est riche et élégante, sans être surchargée de cette ornementation fatigante qui, souvent déjà vers la fin du XIV^e siècle, présage l'abandon de l'opulente simplicité ogivale. On sent que Guillaume de Marbourg appartenait encore à cette saine école, à cette forte tradition, qui nous a donné la deuxième génération des monuments gothiques, la famille des églises ogivales de l'époque secondaire de cet art. Par la pureté des lignes, par le sentiment des nobles proportions, par le bon goût de ses intentions décoratives, par l'idée harmonieuse répandue dans toutes les parties de sa composition, Guillaume de Marbourg est supérieur à beaucoup d'architectes de son époque. Son œuvre porte un caractère de correction distinguée, un air d'aisance, une vivacité de physionomie, qui ne se remarquent plus que par exception sur les édifices religieux du même temps.

L'extérieur du chœur de Saint-Martin a un galbe

monumental. Il s'élève svelte et vigoureux entre une ceinture de contre-forts à peine sensibles, tant ils sont habilement fondus dans l'œuvre et naturellement soudés à ses flancs. Chaque contre-fort est terminé par une niche décorative surmontée d'un dais ornementé et dans laquelle habite une excellente statue. Cette décoration statuaire, d'un effet si gracieux et si animé, paraît naître comme un produit naturel et obligé de l'édifice et ne forme point une de ces ornements parasites qui cachent l'indigence de la pensée dans la profusion des décors. Onze baies élancées, dessinant avec élégance leurs trois lancettes couronnées d'un triple trèfle en faisceau éclairent le chœur.

A l'intérieur, la voûte est supportée par des arcs nerveux et légers dont les fleurons ou clefs centrales richement travaillées présentent des scènes religieuses à personnages multiples; les retombées des arceaux posent sur des consoles ou culs-de-lampe terminés par des compositions sculptées d'un travail très-délicat et d'un effet excellent. Guillaume de Marbourg avait donné à son chœur une ceinture de dix ou douze chapelles rayonnant sur un ambulatoire original qui pourtournait le sanctuaire. Des baies ogivales, sans fenestration, pratiquées dans les murs du chœur, mais aujourd'hui barbarement bouchées avec du plâtre, répandaient l'animation et la lumière dans cet ambulatoire et dans les chapelles radiant, en même temps qu'elles donnaient au chœur lui-même plus de grâce et de légèreté aérienne. Certains indices permettent de croire que le chœur était décoré d'une série de statues, peut-être celles des douze apôtres, placées sous les consoles terminales des retombées des arceaux. L'existence de cette décoration sculpturale est rendue vraisemblable par celle qui existe à l'extérieur. Une même

intention religieuse et artistique aurait présidé au système d'ornementation intérieure et extérieure et en aurait ainsi fait un ensemble logique et complet.

Il est question d'opérer une restitution fidèle et rationnelle du chœur de Guillaume de Marbourg et de lui rendre sa physionomie primitive. Cela est souhaitable pour l'honneur de l'art. Mais cette restitution exigera beaucoup de fermeté et de vigueur, car elle commandera un triple sacrifice auquel on ne se résignera que bien difficilement : l'enlèvement des boiseries en style Louis XV, fort belles d'ailleurs, qui règnent sur toute l'étendue du sanctuaire, la réouverture des baies d'ajourement entre le chœur et l'ambulatoire, enfin l'abaissement du dallage actuel qui a été malencontreusement exhaussé sous la Restauration.

Si l'on osait hasarder une conjecture sur les parties obscures de l'histoire monumentale de Saint-Martin, j'en émettrais volontiers une sur l'époque de l'achèvement de la tour et sur l'architecte à qui cet achèvement est dû. Mais dans un si vague domaine, l'on ne peut donner qu'un coup de sonde très-timide, très-circonspect. Guillaume de Marbourg ne serait-il pas l'auteur du couronnement que possédait autrefois le clocher de Saint-Martin ? Les documents de nos archives, il est vrai, ne parlent point de ce travail ; mais ceux qui en parlaient peuvent avoir péri. Au surplus, le silence des archives n'est jamais une preuve positive dans l'histoire des constructions ; elles se taisent si souvent sur des événements de premier ordre qu'on est bien en droit d'admettre qu'elles ont pu se taire sur des faits secondaires.

La tour de Saint-Martin n'a pas toujours porté à son sommet la hideuse coiffure qui la fait ressembler à une pagode chinoise plus qu'à un temple chrétien. Elle se

terminait autrefois par un comble architectural en harmonie avec ses parties moyennes et inférieures. Quelques personnes pensent que la tour était surmontée d'une pyramide en bois, aiguë et élevée, dans le genre de celle qui existe à Saint-Maurice de Soultz et dans quelques autres églises de la contrée. Elles fondent leur opinion sur le fait que l'incendie du 23 mai 1572 a détruit la partie supérieure de la tour, ce qui ne peut s'entendre, selon elles, que de la destruction d'un clocher terminal en bois, la violence du feu n'ayant pu dévorer un couronnement de pierre. Cette supposition est inexacte. Les ravages de l'incendie de 1572, qui furent immenses, au dire des chroniqueurs et de la tradition, ont pu dégrader une construction en pierre, légère et ornementée, au point de rendre sa démolition complète nécessaire, indispensable.

Si l'on avait eu l'idée, fort simple assurément, de recourir à quelque représentation figurée du clocher de Saint-Martin exécutée avant l'incendie de 1572, l'on se serait épargné les hypothèses et les controverses et l'on aurait mis avec certitude le doigt sur la vérité. Il existe une gravure de Saint-Martin antérieure au désastre de 1572. Elle se trouve dans la *Cosmographie* de Sébastien Munster, imprimée pour la première fois à Bâle en 1541, réimprimée une seconde fois en 1549 et une troisième en 1550. Le clocher de Saint-Martin y est représenté complet, terminé. Au-dessus de la tour carrée s'élève un massif de pierre curviligne à évidements qui porte comme une espèce de plate-forme de laquelle s'élance une petite flèche à crochets entourée à sa naissance de statues colossales qui paraissent avoir été au nombre de cinq au moins. La gravure n'en montre que trois. Il est donc avéré par ce témoignage qu'au milieu du xvi^e siècle la tour de Saint-Martin

était couronnée par un travail de pierre, par une flèche environnée de personnages sculptés à sa base. La gravure de Sébastien Munster n'est pas une œuvre de fantaisie; les planches de la *Cosmographie* ont toujours été considérées comme des documents fidèles et authentiques, surtout quand il s'agit des villes qui étaient à la portée de l'auteur et de ses artistes travaillant à Bâle, dans le voisinage de l'Alsace.

Depuis quand ce clocher était-il terminé lorsque Munster le faisait dessiner? Nul ne le sait. Mais la flèche de Fribourg était terminée depuis le commencement du xiv^e siècle, celle de Strasbourg commençait à surgir dans le temps même de la vie de Guillaume de Marbourg. Y a-t-il de l'in vraisemblance à admettre que cet architecte a travaillé à la modeste flèche de Colmar, et même qu'il l'a achevée? Sa réputation, la confiance dont il jouissait, le temps où il a exercé son activité, l'aiguillon des exemples qu'il avait sous les yeux, le goût passionné des bourgeoisies de cette époque pour les clochers orgueilleux, tout concourt à attribuer à Guillaume de Marbourg une large participation à celui de Saint-Martin. A ces motifs vient se joindre un argument d'analogie artistique. Les statues qui, sur la gravure de Sébastien Munster, entourent la flèche de Saint-Martin ne rentrent-elles pas dans le système général des conceptions de cet artiste, dans son entente spéciale des effets décoratifs par l'adjonction de la statuaire, comme nous l'avons déjà vu, par l'emploi intelligent et répété qu'il en a fait tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du chœur de cette église? J'avoue que l'identité frappante des moyens, des combinaisons de l'art, est pour moi une raison déterminante de rattacher la personnalité de Guillaume de Marbourg à la partie du monument qui me paraît marquée, comme celles qui

lui sont incontestablement propres, de l'empreinte spéciale de son talent et du particularisme de ses idées esthétiques.

Nous n'avons aucun détail sur les travaux que Guillaume de Marbourg a exécutés à l'église collégiale de Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg, et qui étaient en cours d'exécution lorsque la mort le surprit en février 1366. Schnéegans a cru pouvoir conjecturer (1) qu'il a bâti dans le cloître de cette collégiale la chapelle de Saint-Nicolas où il fut enterré, et qui est détruite, comme le cloître lui-même, depuis le xvii^e siècle.

HAMMAN STEINMAR, PEINTRE - VERRIER A COLMAR.

Je relève avec intérêt dans le rôle des admissions à la bourgeoisie de Colmar une mention qui nous fait connaître le plus ancien peintre-verrier de cette ville. Elle est ainsi conçue : « Ann. 1364: *Hamman Steinmar* « *der Glaser factus civis uf Clewelin Steinmars Hus lit* « *in Kutelergasse* (2). » La réception de Steinmar a eu lieu le dimanche d'*Invocavit* (10 février). La désignation de vitrier (*Glaser*) ne doit pas faire craindre que nous ne fassions ici que la rencontre d'un simple artisan poseur de carreaux de fenêtres. Cette désignation est usuelle au moyen-âge pour indiquer des artistes verriers. Deux ans auparavant, nous trouvons un autre peintre-verrier mentionné comme ayant eu son domicile dans la maison dite *Zem Kirselsbóm* (au Cerisier), située

(1) *Revue d'Alsace*, 1852, p. 277.

(2) *Rôle des admiss. dans la bourgeoisie*, ann. 1364. Archiv. de Colmar.

dans le faubourg de Deinheim. Malheureusement son nom n'a pas été conservé. Le rôle des admissions se borne à dire que la maison du *Kirselbóm* était antérieurement à 1362 la propriété d'un verrier (1).

A peu près dans le même temps, nous connaissons deux peintres-verriers à Bâle : Petermann Murer *der Glaser*, nommé dans un document de 1365, et Menlin, qualifié de *pictor* en 1373, auquel le sénat paya un vi-trail qu'il avait posé dans l'église des augustins (2).

NICOLAS WETZEL, ARCHITECTE, ÉCOLÂTRE ET
MAÎTRE DE L'ŒUVRE DE SAINT-THOMAS DE STRAS-
BOURG.

Après la mort de Jean Erlin (1343), la charge de maître de l'œuvre passa à Nicolas Wetzel, de la famille noble des Wetzel de Marsilien, membre du chapitre, et qui devint écolâtre en 1350 (3). Les travaux de Wetzel n'apparaissant qu'en 1347, on en a conclu à tort que son exercice ne commençait qu'avec cette année. Il est bien plus vraisemblable d'admettre qu'il n'y eut aucune vacance de la charge et que celle-ci fut transférée directement d'Erlin à Nicolas Wetzel, d'autant plus que le chapitre de Saint-Thomas pourvoyait avec régularité à la collation de ses offices. Nicolas Wetzel conserva la maîtrise pendant vingt-quatre ans. Il mourut le 22 novembre 1366.

C'est pendant sa maîtrise que fut construite la tour

(1) *Rôle des admiss. à la bourg. de Colmar*, ann. 1362. Arch. de la ville de Colmar.

(2) *Basel im XIV. Jahrhundert*, p. 24 et 38.

(3) SCHMIDT, *Hist. du chap. de Saint-Thomas*, p. 273.

qui s'élève au-dessus du chœur de Saint-Thomas. D'après la version allemande de Kœnigshoven (1), elle fut bâtie en 1347 ; d'après la notice du même chanoine, qui se trouve dans le livre salique, elle ne l'aurait été qu'en 1348. Spekle (2) place sa construction dans cette dernière année. Il est évident que les deux dates sont exactes et qu'elles se concilient entr'elles par cette simple observation que la tour, commencée en 1347, a été continuée, sinon achevée, l'année suivante.

Cette tour octogone et en forme de coupole se compose de deux étages. L'étage inférieur présente huit larges fenêtres à rosace qui éclairent l'intérieur de la coupole ; l'étage supérieur est formé de huit arcades en ogive, aveugles ou pleines, à l'exception d'une fenêtre extrêmement étroite qui s'ouvre comme une meurtrière dans le milieu de chaque arcade. Le sommet de la coupole est décoré d'une galerie en trèfle à quatre feuilles, au-delà de laquelle s'élance un toit pyramidal en pierre. Wetzel a aussi bâti les deux tourelles, d'inégale hauteur, qui s'élèvent dans les aisselles des transepts et de l'abside, et qui renferment les escaliers en spirale conduisant dans la tour.

La coupole de Saint-Thomas ne manque pas d'un certain caractère monumental ; mais sa physionomie est plus civile qu'ecclesiastique. On sent que les grandes traditions de l'art, et surtout l'inspiration religieuse, commencent à s'affaïsser et qu'elles tendent à verser dans le sens du réalisme militaire et municipal.

(1) SCHNÉEGANS, *L'église de Saint-Thomas*, p. 66.

(2) SPEKLE, *Collectan.* I, p. 214 R^e.

HERMANN DE LOHRE, SCULPTEUR EN PIERRE
A COLMAR.

Hermann, natif de la petite ville de Lahr en Brisgau, vint s'établir à Colmar vers 1366, et fut reçu dans la bourgeoisie de cette ville, ainsi que le constate le rôle d'admission, à la même année, en ces termes : *Hermann von Lore, der Steinmetzge factus civis uf sime huse nebent der Schrutenin in glockenergasse in die Valentini; dedit X schilling* (1).

Hermann de Lohre, comme Mathis, travailla probablement à l'église de Saint-Martin.

JEAN DE KIRCHHEIM, PEINTRE - VERRIER A
STRASBOURG.

L'histoire ésotérique ou intérieure de la vitrerie peinte en Alsace est enveloppée d'une extrême obscurité. Nous n'apercevons, par les documents authentiques, ni l'époque où s'est introduite la peinture sur verre, ni la chaîne chronologique de ses progrès, ni la création et le développement des ateliers consacrés à la culture de cet art. Pendant plusieurs siècles, des générations d'ouvriers intelligents, d'artistes, se sont dévouées à illustrer nos églises d'une merveilleuse décoration de tableaux transparents où le peuple pauvre et illettré pouvait lire tout le poème de sa croyance, et c'est à peine si cinq siècles de travaux gigantesques nous

(1) *Rôle d'admiss. à la bourgeoisie de Colmar*, ann. 1366. Arch. de la ville de Colmar.

livrent quelques noms de ces ouvriers de la grande *Bible* iconologique, dédiée, comme le disent d'antiques inscriptions, à la sainte plèbe de Dieu, *sanctæ plebi Dei*. Mais si les renseignements positifs sur le mouvement et la floraison de cet art nous manquent, les témoignages de son activité et de sa puissance heureusement ne nous manquent point. L'Alsace a dérobé au temps, au feu des guerres et à la barbarie des révolutions un trésor encore riche et précieux de vitraux colorés. Aucune province, pas même en Allemagne, ne peut montrer une suite aussi régulière et aussi abondante de mosaïques en vitrerie à couleurs que celle encore actuellement possédée par l'Alsace. Comparée à ce qu'elle pouvait être au commencement du XVI^e siècle, notre verrerie sacrée est, sans doute, bien déchue de sa primitive splendeur, et réduite peut-être au quart de sa surface originaire. Elle a traversé quatre grandes calamités, la réforme et l'insurrection des paysans, la guerre de Trente-Ans, les fureurs du bon goût jointes au vandalisme des restaurations, et enfin la période révolutionnaire. Chacune de ces tempêtes sociales a emporté une part de la moisson accumulée par le temps. Des désastres locaux, comme les incendies, les grêles, les tumultes populaires, les aliénations inintelligentes, ont ajouté leurs ravages à ceux des calamités historiques. Quand l'esprit énumère tous les périls à travers lesquels ont passé ces monuments délicats et fragiles, qu'il compte les causes de destruction qui les ont tant de fois menacés et atteints, il s'étonne plus de ce que nous avons conservé que de ce qui a été perdu. Il faut que notre richesse ait été immense pour qu'il nous reste encore quelque chose. L'Alsace ressemble à ces descendants de familles autrefois opulentes qui ne peuvent plus montrer que des débris de leur magnificence passée ; mais au milieu de ces dé-

bris brille encore parfois un noble et inestimable joyau pieusement disputé à la fortune adverse.

Je veux essayer de donner une idée de notre vitrerie religieuse encore aujourd'hui subsistante. L'ordre de classement chronologique pouvant contribuer à répandre quelque lumière sur l'histoire du développement de l'art dans notre province, je lui donnerai la préférence sur l'ordre de distribution topographique.

XIV^e SIÈCLE. Dans la façade orientale du transept sud de Notre-Dame de Strasbourg, on voit encore neuf panneaux vitrés datant de l'époque romane : saint Jean le précurseur et saint Jean l'évangéliste, Salomon recevant la visite de la reine de Saba, les deux rois David et Salomon, l'Annonciation, un empereur siégeant sur son trône, un ange à tête nimbée, trois soldats martyrs de la légion thébaine, saint Candide, saint Victor et saint Maurice. Dans le transept septentrional : un Christ assis bénissant, saint Laurent appuyé sur l'instrument de son martyre, saint Jean l'évangéliste portant l'agneau symbolique sur sa poitrine. Sur le côté méridional de la grande nef : les deux apôtres saint Mathieu et saint Barthélemy, les deux prophètes Isaïe et Ezéchiel, un évêque dont les épaules sont timbrées de lettres confuses. Dans le collatéral nord, trois belles effigies de Henri l'oiseleur, de Frédéric Barberousse et de Henri II, très largement traitées. Outre ces sujets conservés en entier et presque dans leur forme originale, on trouve de nombreux fragments de verrerie romane recueillis ou transposés dans les fenêtres des diverses parties de la cathédrale. L'église paroissiale de Wissembourg, autrefois église de l'abbaye, possède encore quelques épaves de sa vitrerie byzantine ; ce ne sont que des débris enchâssés dans des verrières postérieures, mais ils sont très curieux, parce qu'ils retracent

des motifs de mosaïques à entrelacs d'une forte originalité romane. Une des églises de Neuwiller avait aussi sauvé quelques témoignages de sa verrerie primitive ; ils ont disparu pendant la révolution ; il n'en reste qu'un magnifique échantillon conservé au musée de Cluny. Un des plus intéressants exemples de la vitrerie colorée de l'époque byzantine est, sans contredit, le vitrail de l'hôtel-de-ville d'Obernai. Avec les verrières de Tegernsée en Bavière, dont on fait remonter l'origine jusqu'à la fin du x^e siècle, et les vestiges conservés à Hildesheim dans le Hanovre, le vitrail d'Obernai est considéré comme un des plus anciens témoignages de l'art. Il représente la donation du domaine de Hohenbourg faite par le duc Etichon à sainte Odile. Etichon, la tête couverte d'un chaperon, et vêtu d'un habit bordé d'hermine sur son justaucorps, tient dans la main droite un triple sceptre et présente de la gauche une grande clef à sa fille. Odile, ornée du nimbe des bienheureux, enveloppée d'une robe blanche que recouvre un manteau noir, porte aussi dans la main un sceptre triple. Cette mosaïque de verre reproduit presque identiquement la scène de la tradition de Hohenbourg telle qu'elle est figurée sur l'antique sculpture conservée dans le cloître de Sainte-Odile. Le bas-relief en pierre a évidemment servi de modèle au vitrail, comme il a aussi servi de type à la tapisserie qui représentait le même sujet dans l'église de Saint-Etienne de Strasbourg. Il semble enfin que l'on doit encore attribuer au xii^e siècle les deux roses du transept méridional de Notre-Dame de Strasbourg. Si l'on peut hésiter sur l'époque de leur confection et la placer dans les premières décades du xiii^e siècle, on ne peut avoir aucun doute sur leur caractère qui est franchement byzantin. L'artiste qui les a exécutées a peut-être vécu au commencement de l'époque

ogivale, mais son œuvre procède encore de l'influence de l'ancienne école. Cet artiste a pu être un vieux verrier renommé de l'âge précédent, invinciblement dominé par son éducation et par les pratiques byzantines ; il a aussi pu être un de ces esprits rebelles au système nouveau et s'enchaînant volontairement aux traditions du passé. L'on ne tient pas assez compte dans l'histoire de l'art de la part que l'individualisme s'y est nécessairement faite et des causes toutes personnelles que l'on peut ainsi assigner à certaines discordances qui se font remarquer dans les productions artistiques. Les travaux de décoration de nos monuments n'ont pas été dirigés par une pensée assez radicale et assez inflexible pour qu'il ne s'y rencontre pas des réminiscences attardées du vieux style aussi bien que des empiètements hâtifs sur le style nouveau. Par l'angulosité du dessin et par la naïve rudesse des traits de délimitation, les deux roses de Strasbourg trahiraient suffisamment leur provenance romane, mais toute incertitude sur les liens qui les rattachent à l'art byzantin disparaît devant la circonstance significative que les sujets et les détails de ces verrières se trouvent dans le *Hortus deliciarum* de Herrade de Landsperg. Tel est le contingent fourni par le XII^e siècle dans la vitrerie colorée encore subsistante dans notre pays. Ce contingent, qui paraît pauvre, est prodigieux, si l'on se souvient que presque toutes nos églises ont été dévastées par le feu. Notre-Dame de Strasbourg a été incendiée sept fois du XI^e à la fin du XIII^e siècle ; en 1002, en 1007, en 1130, en 1140, en 1150, en 1176, en 1298 ; l'église de Saint-Thomas a été brûlée en 1007 et en 1144 ; Neuwiller a conservé la tradition de trois incendies dans les temps anciens ; Haslach a été dévoré intégralement par le feu en 1287, etc.

XIII^e SIÈCLE. La vitrerie peinte remontant à l'ère

ogivale n'est pas aussi abondante en Alsace qu'on devrait le supposer, parce que les temples romans réédifiés d'après le nouveau style d'architecture ont transmis aux églises nouvelles les vitraux de l'âge précédent. Cette transmission est manifeste. On peut encore aujourd'hui la constater dans plusieurs édifices, notamment dans la cathédrale de Strasbourg où l'on rencontre dans des baies ogivales des panneaux évidemment composés pour des percées à plein cintre, et où de nombreux fragments de verrerie byzantine ont été incorporés dans des verrières d'une époque postérieure. Mais la révolution ogivale, en substituant au fenêtrage parcimonieux du système roman le fenêtrage riche et développé du système gothique, a dû imprimer une impulsion considérable à l'art de la vitrerie colorée. Il fallut orner de tableaux diaphanes les immenses surfaces ajourées qui avaient succédé aux vastes champs de murailles et remplacer les fresques par la peinture translucide. L'action naturelle du temps, les accidents et les sinistres de toute espèce n'ont épargné qu'une bien faible partie de la puissante production du ^{xiii}^e siècle dans cette branche de l'art chrétien. Parmi les témoignages qui nous restent de cette grande époque, je signalerai comme les plus importants : les sept croisées du chœur de l'église abbatiale de Nieder-Haslach, remplies de vitraux qui datent presque tous du milieu et de la fin du ^{xiii}^e siècle ; leur dessin fantif et incorrect contraste étrangement avec la belle ordonnance de la composition et avec l'habile harmonie des coloris ; les vitraux du transept de l'ancienne collégiale de Saint-Thomas, spécimen unique de la fécondité ornementale déployée par les verriers-mosaïstes de la seconde moitié du ^{xiii}^e siècle ; la grande rose dans le bras droit du transept de Wissembourg et les curieuses grisailles de cette

rose, byzantines encore par le dessin et la conception, gothiques par l'exécution et les procédés de travail ; les trois fenêtres du chœur de Westhoffen parées encore de leurs panneaux à scènes historiques de la vie du Christ et à sujets de la légende des saints ; les tympans des baies de la nef qui ont conservé leurs roses et leurs trèfles richement ornementés ; à Saint-Martin de Colmar, quelques belles épaves de la décoration vitrée de l'ancienne église des dominicains de la même ville ; dans l'église de Saint-Pierre-le-Vieux à Strasbourg, trois belles verrières au chœur, dont une paraît contenir ses tableaux primitifs, tandis que les deux autres ne sont parées que de vitraux dépareillés ; dans la cathédrale de Strasbourg, au transept septentrional, les deux roses remplies de fantaisies empruntées à la flore romane, au transept méridional, trois médaillons reproduisant le jugement de Salomon, et un saint Christophe colossal portant le Christ enfant ; dans le collatéral nord, une série de douze empereurs d'Allemagne ; dans la nef centrale, côté méridional, une suite de vierges et martyres symbolisant l'église victorieuse, et sur le côté septentrional, quelques figures de papes et d'évêques, et les deux effigies d'Achacius et de Marcus.

XIV^e SIÈCLE. Cette période est celle qui nous a laissé la plus riche collection de tableaux vitrés. L'architecture ogivale terminait au XIV^e siècle la plupart des grands édifices commencés dans le siècle précédent. Les verriers pouvaient se mettre à l'œuvre et combiner définitivement la décoration de peinture transparente qu'attendaient les ouvertures spacieuses découpées dans les flancs des nefs. Un ardent besoin de création, suscité par la perspective des travaux à accomplir, exalté par l'émulation et l'intérêt qui commençaient à agiter les corporations d'artistes laïques, s'empara des esprits.

Des progrès notables s'étaient introduits dans la technique de l'art. Cimabue et Giotto avaient affranchi la peinture des traditions byzantines et revendiqué la liberté de l'inspiration contre la tyrannie des types immobiles de la liturgie. Le dessin s'était rectifié par une imitation plus fidèle de la vie et de la nature. L'idée du modelé s'annonçait par l'emploi fréquent des lignes sombres qui, en circonscrivant avec plus de précision les formes, commençaient aussi à répartir l'ombre et la lumière et à animer la peinture par les effets du clair-obscur. L'Alsace a conservé du XIV^e siècle : les somptueuses grisailles de l'abbaye de Wissembourg ; les vitraux de Saint-Etienne de Mulhouse, transposés aujourd'hui dans le nouveau temple protestant ; à Saint-Georges de Schlestadt, la belle rose méridionale contenant dans ses dix lobes les représentations figurées des dix commandements de Dieu ; dans le chœur de l'église de Mutzig, trois verrières d'une belle exécution ; dans le chœur de l'église paroissiale de Saverne, quelques beaux restes de l'ancienne vitrerie peinte conservés dans la partie supérieure des fenêtres ; à Saint-Martin de Colmar, dans le chœur, sept baies confusément remplies de panneaux vitrés provenant de l'église des dominicains ; dans l'église de Kaysersberg, deux spécimens d'une excellente école, une adoration des mages et un crucifiement de Jésus entre les deux larrons ; dans les collatéraux de la collégiale de Haslach, une magnifique série de neuf verrières consacrées à saint Jean-Baptiste, à saint Florent, à saint Jean l'évangéliste, à la Vierge, à la vie et à la passion du Christ, à la Messe, à la passion des apôtres, au combat des Vertus contre les Vices ; ces peintures monumentales ont été produites en partie à la fin du XIV^e siècle et en partie dans le commencement du XV^e. L'église des franciscains de Thann avait

de très beaux vitraux remontant à 1313, mais dont il ne reste que le souvenir. Dans le chœur de l'ancienne abbaye de Lièpvre, on voyait encore au XVIII^e siècle d'antiques verrières, dont l'une contenait les figures de Charlemagne et de Fulrade, abbé de Saint-Denis; elles ont disparu dans la révolution. Je ne cite ces destructions que comme un faible exemple des pertes que nous avons subies. A Strasbourg, la vitrerie colorée du XIV^e siècle est encore richement représentée. La nef de Saint-Thomas a gardé des verrières qui se recommandent à l'attention des connaisseurs par l'opulence de l'ornementation et par l'éclat harmonieux des teintures; celle de Saint-Guillaume offre la légende de son patron et une suite de scènes de l'histoire évangélique dans des vitraux d'une facture très-intelligente et très-distinguée. Saint-Pierre-le-Jeune a encore quelques vestiges curieux de sa vieille vitrerie de la bonne époque. Dans la cathédrale, la verrerie du XIV^e siècle abonde. Cette abondance incontestable a entraîné plusieurs historiens, et parmi eux Gessert, dans une singulière exagération. Frappés de la riche exposition que l'art du XIV^e siècle déployait sous leurs yeux, ils se sont imaginé que toute la vitrerie religieuse de Notre-Dame était sortie, comme par enchantement, non-seulement d'une même école, mais des mains d'un maître unique, Jean de Kirchheim. C'est une flagrante erreur qui ne peut résister ni à un examen attentif de cette vaste décoration, ni à la réfutation péremptoire que la longue chronique du monument élève contre une supposition aussi chimérique.

Les verrières de Notre-Dame de Strasbourg sont l'œuvre de cinq siècles. Elles contiennent, comme on l'a vu, des panneaux de l'époque byzantine, des vitraux de l'âge ogival; le XIV^e siècle a fourni un contingent immense; le XV^e a comblé les lacunes qui existaient

eneore et celles que le temps avait fuites dans la vitrerie primitive ; le xvi^e siècle même, à la veille de la réforme, apportait son tribut en plaçant la légende de saint Martin dans les fenêtres de la chapelle de Saint-Laurent, bâtie sous l'évêque Guillaume de Hohnstein. Il faut donc repousser la fausse tradition, encore propagée par les livres superficiels, qui attribue la vitrerie de la cathédrale à un seul siècle et à un verrier unique. Voici ce qui provient du xiv^e siècle : dans le transept nord, le vitrail de la Vierge portant le Sauveur enfant ; sur le flanc septentrional de la grande nef, toute la série de figures représentant les papes, les diacres, les martyrs, les docteurs et les évêques du siège de Strasbourg ; ces figures sont au nombre de trente-huit ; à l'exception des deux personnages d'Achacius et de Marcus, qui appartiennent eneore au style gothique primaire, et qui ne se trouvent là que par l'effet d'une transposition, et de quelques figures pouvant remonter au milieu du xiii^e siècle, toutes les verrières de ce côté sont des ouvrages du xiv^e siècle, y eompris celles de la demi-baie à côté de l'orgue représentant le combat des Vertus et des Vices ; sur le flanc méridional de la grande nef, la moitié environ de la série des vierges figurant l'église triomphante ; dans les galeries du triforium septentrional, les figures de la généalogie du Christ depuis David jusqu'au précurseur ; la première série des ancêtres du Sauveur, depuis Adam jusqu'à David, qui devait peupler la clérestory méridionale, n'a point été exécutée ou n'existe plus ; dans la nef latérale du sud, les cinq fenêtres reproduisant l'histoire de la Vierge, depuis sa naissance, la vie du Christ, ses miracles, sa passion, sa résurrection, ses actes jusqu'à la Pentecôte, et la scène du jugement dernier traitée dans le sens historique ; dans la chapelle de Sainte-Catherine, les six baies rem-

plies par les figures des apôtres et celles de Madeleine et de sainte Marguerite.

XV^e SIÈCLE. Dans cette période, les monuments de la vitrerie peinte sont marqués d'un double caractère qui annonce à la fois le progrès des procédés matériels, le perfectionnement des méthodes de travail, et la décadence de l'inspiration et des grandes traditions de l'art. La composition est devenue plus riche, plus souple, le dessin s'est enhardi et épuré, l'ornementation s'est épanouie dans une plus grande liberté d'inventions, les sujets se déploient dans un sens plus réaliste, plus historique, les détails et les accessoires prennent une importance, une perfection et une vie que le large style des âges précédents n'avait pas admises. Telle est la part du progrès. La grâce, la fantaisie, l'abondance, ont remplacé la naïve grandeur, la religieuse sévérité, je dirais volontiers la sainteté héroïque et saisissante des vieilles images. L'effet grandiose de la vitrerie antique s'est fondu sous les artifices ingénieux, dans les combinaisons adroites, mais secondaires, de l'art nouveau. Au pathétique a succédé le pittoresque. La captation des yeux est plus vive, l'impression morale moindre ; ce que les sens ont gagné, l'âme l'a perdu. L'emploi des couleurs subit aussi une révolution. Dans les vitraux du XIII^e et du XIV^e siècles, les teintes blanches et rouges dominent ; elles constituent en quelque sorte la coloration classique des tableaux de verre, surtout dans l'Allemagne trans-rhénane. En Alsace, le coloris s'était toujours montré plus libre et plus entreprenant. Nos verrières anciennes sont diaprées avec une variété et une hardiesse qui les différencient sensiblement des productions germaniques. Par la savante alliance des tons généraux et par la prépondérance du jaune et du rouge, elles produisent un effet supérieur à celui des

verrières allemandes dont la coloration dérive d'une gamme plus restreinte et plus monotone. Au xv^e siècle, cette tendance à l'éclat et à la luminosité s'accuse encore plus énergiquement par l'usage des fonds damassés et par la fréquence du vert de toutes nuances. Mais le système général qui prévaut dans le choix et l'association des couleurs est loin d'atteindre l'ordonnance harmonieuse qui frappe dans les œuvres de l'ancienne vitrerie. Dans les témoignages qui nous restent du xv^e siècle, je distinguerai : le vitrail de la légende de sainte Catherine dans l'église de Saint-Georges à Schlesstadt ; dans la nef de l'église paroissiale de Saverne, les trois mages, des scènes de la passion, deux figures de saintes ; dans la chapelle de Saint-Michel de la même ville, quelques beaux débris garnissant encore les fenêtres ; dans l'abbatiale de Wissembourg, plusieurs excellentes grisailles, et quelques panneaux traités avec les soins et la délicatesse qui annoncent déjà le prochain avènement de la peinture en apprêt ; dans l'église d'Obernai, plusieurs panneaux, où se fait reconnaître une main habile, malgré les mutilations barbares qu'ils ont subies ; à Rosenwiller, deux riches verrières d'une exécution très-distinguée ; dans l'ancienne collégiale de Lautenbach, une fenêtre admirable qui semble provenir des ateliers bâlois ; dans la petite église de Domfessel, des fragments qui témoignent de l'existence d'une vitrerie remarquable. La collégiale de Thann a sauvé une partie de ses verrières, malgré l'incurie de ses anciens administrateurs et les ravages d'une restauration inintelligente ; au commencement de ce siècle, le chœur et le vaisseau avaient encore toute leur vitrerie complète, formée de grands tableaux à figures et à sujets, excellemment dessinés et splendides de couleur. Il en était de même dans l'église de Vieux-Thann qui ne possède

plus qu'une seule de ses anciennes verrières, véritable modèle de la perfection à laquelle avait atteint la peinture vitrée à sujets. L'église du petit village de Walbourg, reste d'un mouastère de bénédictins, a encore trois fenêtres de son chœur décorées de vitraux somptueux datés de 1461 et que Gessert attribue à tort au milieu du xiv^e siècle. Ils représentent la légende de la Vierge, la vie de saint Jean-Baptiste et la vie du Christ. Deux baies plus étroites contiennent les restes de la vitrerie peinte de la nef, des saints, des apôtres, les signes qui prédisent au jugement dernier. Les vitraux de Walbourg rénaissent à un degré frappant les mérites particuliers à la peinture sur verre du xv^e siècle, l'indépendance du dessin, la finesse du modelé, le luxe et la vérité presque flamande des détails; ils ont aussi quelques-uns des défauts de l'art de cette époque, l'affaiblissement de l'idée religieuse et un naturalisme qui confine à la vulgarité. On peut aussi leur reprocher la monotonie du coloris: la magnificence des tons cérulés ne rachète pas la profusion excessive qui en a été faite. La chapelle de Saint-Sébastien de Dambach montre encore, dans trois baies du chœur, quelques panneaux vitrés d'une exécution très-ferme et d'un coloris harmonieux. L'église de Saint-Arbogaste à Rouffach a encore quelques débris de ses anciennes verrières de toutes les époques et parmi ces débris plusieurs fragments importants du xv^e siècle. En 1438, l'église des dominicains de Guebwiller, ainsi que la sacristie, reçurent une riche décoration de vitraux peints; elle avait été donnée à ce monastère par les nobles de Waldner et de Stœr et par d'autres familles du voisinage; la ville de Colmar y avait aussi contribué, circonstance qui permet de penser qu'elle possédait à cette époque un atelier important de vitrerie peinte. Ces vitraux n'ont pas tous été dispersés

par l'orage de la révolution, car en 1719, les dominicains remplacèrent déjà par un vitrage blanc les panneaux de couleur qui paraient la sacristie de leur église. L'église de Bouxwiller paraît aussi avoir possédé une élégante décoration vitrée, à en juger par les morceaux provenant de cet édifice qui ont été recueillis par M. Gimpel de Bade. A Strasbourg, je signalerai : dans l'église de Saint-Guillaume, six panneaux remplissant la grande baie du pignon et qui représentent la légende de sainte Catherine ; ces précieux tableaux aussi distingués par la pureté du dessin que par la magie du coloris, proviennent d'un artiste éminent, et, selon toute probabilité, du maître inconnu auquel nous devons les verrières de l'église Sainte-Madeleine et qui travaillait en 1481 ; sur le côté septentrional de la nef, vingt panneaux répartis dans quatre fenêtres et représentant les douze apôtres, le couronnement de la Vierge, le mystère de la Trinité, les épisodes de la vie de saint Guillaume d'Aquitaine, la légende de deux saints inconnus et deux figures de saintes ; sur le flanc méridional de la nef, cinq baies qui ont conservé un *Ecce Homo*, Marie adolescente se rendant au temple, l'enfant Jésus contemplé par la Vierge et saint Joseph, le massacre des Innocents, une adoration des bergers, les noces de Cana, plusieurs scènes de la passion, des miracles du Christ et d'autres sujets du drame apostolique ; dans les diverses fenêtres des autres parties de l'édifice et du chœur, de magnifiques fragments de l'ancienne vitrerie et des verrières plus ou moins complètes provenant du monastère des frères-prêcheurs. L'église de Saint-Thomas montre dans la partie supérieure des fenêtres de sa nef les restes d'anciens tableaux vitrés de la fin du xiv^e et du commencement du xv^e siècle, ne consistant plus, si l'on excepte trois scènes à figures,

qu'en dais et en motifs d'ornement ayant accompagné des sujets à personnages détruits. A Saint-Pierre-le-Vieux, on croit reconnaître dans quelques panneaux confusément placés dans les fenêtres latérales du chœur des indices de la manière du maître de 1481. Saint-Pierre-le-Jeune offre, ainsi que Wissembourg, quelques restes curieux de mosaïques transparentes composées de simples verres de couleur sans peinture, découpés géométriquement, mais d'une combinaison très-harmonieuse. Dans l'église de Sainte-Marie-Madeleine, les connaisseurs admirent une magnifique suite de verrières datant de 1481 et de la fin du xv^e siècle. Petit-Gérard attribue cette décoration vitrée à la même main qui a peint le splendide vitrail de l'église de Saint-Laurent à Nuremberg, connu sous le titre de *Volkammerische-Fenster*, du nom du donateur ; M. de Schauenbourg incline à y voir l'intervention de deux maîtres. La perfection du modelé et l'excellence générale de l'exécution sont telles dans ces ravissantes verrières, que M. l'abbé Straub, notre savant archéologue, les a classées parmi les peintures d'apprêt, quoiqu'elles n'appartiennent point à ce système de travail, comme l'a démontré un des meilleurs juges de la matière, M. de Schauenbourg. Dans la cathédrale de Strasbourg, l'œuvre du xv^e siècle est représentée : dans la chapelle de Saint-Laurent, par deux verrières d'une très-vive expression de couleur, provenant du monastère des dominicains ; dans le collatéral nord, par une adoration des mages, si impitoyablement restaurée que tout le travail ancien a été emporté, par le vitrail du porche représentant les premières scènes de l'histoire du genre humain jusqu'au déluge ; dans le collatéral sud, sous le porche, par une représentation du jugement dernier traité symboliquement ; sur le côté méridional de la grande nef, dans la sixième baie,

par le grand jugement de Salomon. La modestie du contingent fourni à Notre-Dame par l'art du xv^e siècle atteste que l'activité des périodes précédentes avait laissé peu de chose à faire dans la décoration vitrée de ce monument et que le zèle des artistes verriers s'était principalement exercé, comme on l'a vu, dans les édifices religieux secondaires du pays. L'on aura peut-être remarqué que je n'ai pu citer aucun souvenir notable de vitrerie peinte dans les monastères de l'ordre de Cîteaux, tandis qu'on en rencontre dans toutes les maisons des autres congrégations religieuses. La raison de cette lacune se trouve dans les statuts de l'ordre de Cîteaux. Le chapitre général de 1134 avait interdit l'usage des vitraux de couleur dans les abbayes cisterciennes, en ces termes : « *Vitrae albæ fiant et sine crucibus et picturis.* » Cette prohibition, tout en perdant de sa rigueur avec le cours du temps, restreignit toujours, chez les bernardins, l'usage des grandes parures vitrées.

J'arrête ici l'inventaire des vitraux les plus remarquables que l'Alsace a conservés. Les œuvres que nous ont laissées le xvi^e et le xvii^e siècles seront recensées dans le travail qui traitera des artistes de la renaissance (1).

(1) On peut consulter sur nos vitraux d'Alsace les ouvrages suivants : V. GUERBER, *Essai sur les vitraux de la cathédrale de Strasbourg*; — BARON DE SCHAUBENBOURG, *Mémoire sur les vitraux d'Alsace* (Congrès archéol. de France, xxvi^e session); — STRAUB, *Analyse des vitraux de Haslach et de Walbourg*; — PETIT-GÉBARD, *Études sur l'art verrier et les vitraux d'Alsace*; — STRAUB, *Notice sur les verrières de l'église de Sainte-Madeleine*; — DE SCHAUBENBOURG, *La peinture sur verre*; — *Bullet. de la Soc. des monum. histor. de l'Alsace*, *passim*; — *Kathol. Kirchen und Schul-Blatt*, plusieurs articles.

Magré les spoliations qui l'ont appauvri et les mutilations qu'il a souffertes, notre trésor de verrerie religieuse étonne encore l'imagination autant qu'il charme les yeux. Il est splendide encore en ses débris. Plusieurs siècles et de longues générations viendront le contempler après nous et reconnaître dans le pouvoir de l'art chrétien la marque d'une des plus grandes impulsions de l'humanité.

Quels ont été les ouvriers de cette œuvre merveilleuse ? Les connaissons-nous ? L'histoire nous a-t-elle gardé leurs noms ?

Dans l'immense mouvement de création qui caractérise l'art religieux, l'effacement individuel, l'impersonnalité, domine avec une rigidité dont la constance affirme l'existence, d'une règle. Le renoncement, le silence, l'oubli, la coopération mystérieuse, la convergence anonyme des efforts particuliers vers le but commun, formaient le devoir. Le travail était sanctifié par tous les dévouements et toutes les humilités. Si la loi de l'abnégation ne parvient pas toujours à nous dérober la figure des architectes, des maîtres de l'art excellent entre tous, cette loi a cependant été assez puissante pour cacher dans une ombre impénétrable les ouvriers secondaires, les artistes subordonnés, chargés de compléter les monuments, de les décorer et de les enrichir de leur mobilier liturgique, peintres, statuaires, imagiers, fondeurs, orfèvres, mosaïstes, émailleurs, enlumineurs-verriers.

Plus qu'aucune autre profession, celle des peintres-verriers a une histoire non-seulement incertaine et obscure, mais réellement inconnue. Ni l'époque romane, ni la première période ogivale, ne livrent à notre curiosité des individualités auxquelles il serait possible de rattacher les monuments détruits ou subsistants de la vi-

trerie alsacienne. Les belles pages vitrées du XII^e et du XIII^e siècles, qui ornent plusieurs de nos églises, sortent de la main d'artistes innommés. Aucun document actuellement divulgué ne nous a transmis le souvenir d'un peintre de vitraux antérieur au XIV^e siècle, ni mentionné les travaux qui se sont accomplis dans nos grands édifices ecclésiastiques. Quand nos archives, minutieusement dépouillées, auront révélé leurs derniers secrets, nous ferons peut-être la conquête de quelques noms et de quelques indices propres à éclairer cette partie si importante de l'art du moyen-âge.

Chez nous, comme partout, l'art de composer des mosaïques en verre coloré était classé parmi les arts auxiliaires et accessoires de l'architecture. Une dénomination d'une extrême modestie, d'une vulgarité presque grossière, servait à désigner les maîtres qui ont illustré cette large et émouvante peinture fixée sur des murailles transparentes ; on les appelait tout uniment des *Vitriers* : *Vitriarii*, *vitriatores*, *factores vitrorum*, *glaseatores*, *glaser*. On ne les considérait que comme de simples artisans. Dans les anciens temps, ils paraissent, en effet, n'avoir été que des ouvriers dépendant du maître de l'œuvre et dirigés par lui ; ils n'exécutaient les décorations vitrées que d'après les prescriptions et sur les dessins des architectes des églises. Cet assujétissement hiérarchique des vitriers aux architectes dura longtemps. Il ne se relâcha que sous l'influence des causes générales qui apportèrent l'émancipation laïque à tous les arts et qui introduisirent, avec la séparation des métiers, une liberté relative dans les diverses branches de la science décorative.

Le premier verrier qui porta un titre dans lequel se découvre le sentiment de la considération artistique fut un verrier de la cathédrale de Strasbourg, Jean de

Kirchheim, qui vivait au milieu du xiv^e siècle; il est appelé *PICTOR vitrorum*. Quant à l'expression allemande de *Glasmaler* (peintre sur verre), elle n'apparaît qu'au xvi^e siècle, époque où la peinture en apprêt combina les procédés de l'émail avec ceux de la mosaïque.

Bien que nous manquions de renseignements authentiques sur les écoles ou les ateliers qui avaient été formés en Alsace, pendant le moyen-âge, pour la culture de la verrerie peinte, personne ne doutera historiquement de l'existence de semblables établissements dès le xii^e siècle tout au moins. Que l'art de peindre le verre, ou, plus exactement, l'art de former des tableaux avec des lobes de verre coloré, soit d'origine allemande, comme le soutiennent les critiques d'outre-Rhin, ou d'origine française, comme paraissent le démontrer des faits historiques d'une très-haute portée, il est avéré que l'Alsace est un des pays où cet art s'est le plus anciennement manifesté. Gessert, qui veut absolument placer le berceau de la peinture vitrée dans le bassin du Rhin, le reconnaît, et il signale Strasbourg comme un des sièges primitifs, comme une des académies magistrales, de cette culture (1). Nous avons vu que la cathédrale possédait encore de précieux restes de sa vitrerie romane. D'après les évaluations des hommes compétents, ces restes, par leur abondance et leur variété, témoignent que tout l'édifice, dans son ancien organisme byzantin, était paré de verrières. Une telle richesse de production, jointe aux vestiges existant dans d'autres églises, et réunie par la pensée à tout ce qui a péri, suppose nécessairement un centre de travail, un atelier actif et fortement constitué, qui n'a pu exister qu'à Strasbourg, sous la direction des architectes de la ca-

(1) GESSERT, *Gesch. der Glasmalerei*, p. 67.

thédrale. Ce fait a paru évident à nos archéologues les plus érudits. « Il est bien certain, dit l'un d'eux, qu'il y avait, dès le XII^e siècle, à Strasbourg, non-seulement des peintres-verriers distingués, mais incontestablement de grandes écoles d'art, dont les traditions se sont continuées d'âge en âge par une suite non interrompue de maîtres dont les œuvres sont le témoignage vivant. Les travaux exécutés dans tous les monuments du pays, et avant tout à la cathédrale, en donnent la preuve irrécusable (1). » Louis Schnée-gans ne pouvait admirer les vénérables panneaux des chefs thébains du transept méridional de Notre-Dame sans y reconnaître la main « d'un maître consommé sorti de la grande et monumentale école qui donna Herrade et Sabine à l'Alsace (2) ». M. l'abbé Guerber ne doute pas davantage de l'existence d'un grand atelier strasbourgeois dont l'influence et l'enseignement ont rayonné sur les contrées rhénanes au XII^e siècle ; « la dernière époque romane étant si bien représentée dans plusieurs vitres de la cathédrale, il faut croire qu'on n'en était point au premier essai... L'Alsace, où le style byzantin avait pris de si grands développements, ne resta en arrière dans aucune branche de l'art, la vitrerie peinte y trouva accès dès son apparition... Malheureusement il ne reste plus de vestiges des écoles de vitrerie peintes qui florissaient à Strasbourg dans les siècles de l'âge moyen (3) ». Cette pénurie de preuves positives a seule pu déterminer M. de

(1) PETIT-GÉRARD, *Etudes sur l'art verrier et les vitraux d'Alsace*, p. 14.

(2) *Revue d'Alsace*, ann. 1853, p. 14.

(3) GUERBER, *Essai sur les vitraux de la cathéd. de Strasb.* p. 90.

Schauenbourg à reculer jusqu'au XIV^e siècle la naissance d'une école alsacienne de verrerie peinte et à en attribuer la fondation à Jean de Kirchheim (1). L'honorable savant, qui a inventorié avec une si pieuse affection toutes les œuvres de la vitrerie romane et ogivale, ne saurait admettre que l'opulente création des XII^e et XIII^e siècles n'ait pas été distribuée dans nos églises par une institution centrale puissante, peuplée d'ouvriers expérimentés et habilement gouvernée.

À l'école byzantine du XII^e siècle succéda, dans le siècle suivant, l'école gothique ou ogivale qui a laissé dans nos temples des témoignages si nombreux de son activité. L'on ne peut pas supposer, sans violer les premières nécessités de la logique de l'histoire, que la grande révolution survenue au XIII^e siècle dans l'architecture se soit privée du concours des institutions et des ateliers qui avaient accompli une œuvre considérable déjà dans l'ancien organisme architectonique et qui étaient appelés à en produire une plus grande encore dans le style nouveau. La vitrerie peinte s'est donc alors transformée et engagée dans une voie nouvelle, en adoptant le symbolisme, le dessin et l'ornementation qui prévalaient dans la réformation artistique. On remarque, en effet, un parallélisme constant entre l'architecture et la peinture en tout genre ; celle-ci est toujours déterminée et réglée par celle-là, comme le satellite est subordonné à la planète principale et l'accompagne dans ses mouvements. Une école régulatrice, dans laquelle se rencontraient les avantages de la possession des secrets techniques, l'autorité des traditions, en même temps que l'amour passionné des doctrines nouvelles, une telle école a donc nécessairement existé à Strasbourg, soit comme

(1) DE SCHAUENBOURG, *La peinture sur verre*, p. 18.

annexe des ateliers de Notre-Dame, soit dans le sein même de ces ateliers, ce qui est plus probable.

Le plus ancien peintre-verrier alsacien actuellement connu et dénommé est Jean de Kirehheim. L'Allemagne et la Suisse ont la bonne fortune de pouvoir montrer avant nous des individualités historiques dans l'art de la vitrerie colorée. Cet avantage se réduit à quelques noms. Dès le XI^e siècle, l'abbaye bénédictine de Tegernsée présente un moine du nom de Wernher qui composa des mosaïques de verre, et Rudiger qui écrivit le célèbre traité intitulé *Schedula diversarum artium* (1). Rudiger est connu dans l'histoire de l'art sous le nom de *Père Théophile*. Son ouvrage est notre plus précieuse source de renseignements sur les procédés usités dans les arts du moyen-âge. Il nous fait connaître le mode de préparation, le mélange et l'emploi des couleurs dans tous les genres de peinture, la fabrication du verre, la construction des vitraux, la céramique nue et émaillée, l'art de faire des émaux de décoration, les procédés d'orfèvrerie, etc. Théophile n'était pas seulement un théoricien, un écrivain didactique ; l'on conjecture avec raison qu'il a pratiqué plusieurs arts et notamment celui de la vitrerie colorée dont il parle avec une affection et une compétence particulières. Dans la même abbaye de Tegernsée vivait au XIII^e siècle un peintre-verrier dont le nom nous est parvenu, le frère Eberhard, un des moines de cette maison. Le monastère de Kremsmunster a conservé le souvenir d'un frère lai nommé Herwig, et celui de Kloster-Neuburg les noms de Walther et d'Erhard, tous les trois du XIII^e siècle et qualifiés de *vitriers*,

(1) Cet important ouvrage a été excellemment réédité par M. de l'Escalopier à Paris, en 1843, et par M. Hendrie à Londres, en 1847.

titre sous lequel il convient de reconnaître des artistes verriers (1). A Bâle, les anciens documents parlent de Jean de Winterthur, *ein glaser*, qui vivait à la fin du XIII^e et au commencement du XIV^e siècle (2).

Ce n'est pas au retentissement de sa renommée et à l'admiration de son siècle que nous devons la connaissance du nom de Jean de Kirchheim. Nous en sommes uniquement redevables à un heureux hasard.

Les archives de l'oratoire de la Toussaint de Strasbourg, fondé par la famille de Mullenheim, conservaient le testament de Berthold de Huningue, chapelain de cette église seigneuriale. Cet acte, daté du 10 mars 1348, nomme en qualité d'exécuteur testamentaire des volontés de Berthold de Huningue « magister Johannes de Kirchheim pietor vitrorum in ecclesiâ argentinensi ». Grâce à Grandidier qui a relevé cette précieuse mention (3), Jean de Kirchheim est sorti de la nuit où il était perdu depuis près de cinq siècles. Avant la lecture tout occasionnelle que l'abbé Grandidier avait faite dans les papiers de la Toussaint, personne n'avait jamais entendu parler de Jean de Kirchheim.

Cette découverte, qui était un véritable bonheur, puisqu'elle soulevait un coin du voile qui couvre l'histoire de notre peinture vitrée, déborda bien vite ses limites raisonnables ; le grain de vérité retrouvé fut noyé dans une chimère. L'on s'empara avec une passion aveugle du nom de Jean de Kirchheim. Une conquête certaine, mais limitée, ne suffit plus. On se vengea de l'ancienne ignorance que l'on avait supportée, en faisant de l'artiste reconquis l'auteur de toute la décoration

(1) WACKERNAGEL, *Deutsche Glasmalerei*, p. 19.

(2) *Basel im XIV. Jahrhundert*, p. 38.

(3) GRANDIDIER, *Essais sur la cathédrale*, p. 256.

vitree de la cathédrale. Cette exagération déposée dans les premiers livres passa dans la plupart de ceux qui les suivirent, et l'on inventa ainsi un peintre-verrier démesuré de proportions, d'une puissance surhumaine, d'une figure historiquement fausse et outrée. Des esprits sérieux n'ont pas pu se préserver de l'entraînement qui emportait les écrivains superficiels, passionnés ou peu instruits. Nagler attribue positivement à Jean de Kirchheim la presque totalité des vitraux de notre cathédrale. « Jean de Kirchheim, dit-il, fit en 1348, les vitraux du « dôme de Strasbourg, Ils sont beaux, mais généralement « inférieurs à ceux de Cologne, de Nurenberg et d'Ulm. « Ils représentent des scènes de l'histoire biblique, des « saints, des rois et des princes (1) ». On voit par cette nomenclature que Nagler reconnaissait dans Jean de Kirchheim le créateur de la plus grande partie de nos vitraux. Il est évident que cet auteur n'aurait pas porté un tel jugement s'il avait regardé avec quelque soin cette vaste collection où tous les âges de la peinture ont si manifestement laissé leur empreinte. Nagler ajoute, il est vrai, « que toutes les peintures ne sont « pas de Kirchheim » mais cette restriction, qui ne lui est suggérée que par la Vierge faite en 1756 par Jean-Daniel Dannegger, est une preuve de plus de l'erreur générale qui pesait sur son esprit. Gessert formule une opinion semblable à celle de Nagler : « Au XIV^e siècle et « dans le suivant, et principalement vers 1348, on « plaça dans la cathédrale des vitraux d'une grande « valeur. La plus importante partie était l'œuvre de « Jean de Kirchheim. Ils remplissent encore toutes les « fenêtres de cet édifice (2) ». Je ne citerai pas tous les

(1) NAGLER, *Künstler-Lexikon*, VII, 26.(2) GESSERT, *Gesch. der Glasmalerei*, p. 74.

ouvrages de moindre autorité qui ont répété à l'envi une erreur, qu'il sera, je le crains, impossible de déraciner ; mais j'oserai regretter qu'un juge aussi éminent que M. de Schauenbourg ait, dans une heure d'entraînement donné au préjugé public le secours de son crédit, en parlant « des beaux restes du grand œuvre de Jean de Kirchheim »(1), formule qui permet de croire que le savant archéologue considère le maître de 1348 comme le principal auteur de la vitrerie de Notre-Dame.

Il est aisé de suivre la corruption graduelle de la découverte faite par Grandidier. Cet écrivain n'avait trouvé et révélé qu'un seul fait, l'existence d'un verrier attaché en 1348 à la cathédrale. En ajoutant qu'un grand nombre de fenêtres furent peintes par Jean de Kirchheim (2), Grandidier entraînait déjà lui-même avec trop d'empressement dans la conjecture, puisque rien ne précisait les travaux de cet artiste. Les auteurs postérieurs, désireux de se montrer plus concluants, agrandirent l'hypothèse déjà risquée de Grandidier, et firent honneur à Jean de Kirchheim de la majeure partie des verrières de la cathédrale.

L'année 1348, qui n'était qu'une date de la vie du verrier, devint sous la plume de Nagler et de Gessert le moment décisif de l'activité de Jean de Kirchheim, l'époque culminante des travaux exécutés dans les fenêtres de Notre-Dame. Toute cette téméraire fantaisie ne résiste pas à deux questions fort simples. Le document de 1348 parle-t-il des ouvrages accomplis par Jean de Kirchheim ? Jette-t-il une lueur quelconque sur l'âge de l'artiste ? Si Jean a été chargé d'un pieux office par le chapelain Berthold, parce qu'il était le contem-

(1) DE SCHAUENBOURG, *La peinture sur verre*, p. 18.

(2) GRANDIDIER, *Essais sur la cathédrale*, p. 256.

porain de celui-ci, un citoyen notable et un maître renommé, ses travaux et sa gloire appartiennent à la première moitié du XIV^e siècle. Dans ce cas, il faut lui attribuer les verrières de cette période. Si, au contraire, pour des motifs demeurés inconnus, Berthold a nommé Jean son exécuteur testamentaire, alors que celui-ci inaugurerait seulement ses travaux, on ne peut rapporter à cet artiste que les verrières notoirement postérieures à l'année 1348. De toute façon, la critique est fondée à placer le fort de son œuvre en deça ou au delà de l'année 1348. Elle ne peut pas le doter cumulativement des vitraux qui représentent tout le travail du siècle.

La nécessité de cette option si rationnelle s'est présentée à l'esprit de deux juges excellents dans la matière. M. l'abbé Guerber (1) et Louis Schnéegans (2) se sont décidés à placer les travaux les plus notables de Jean de Kirchheim vers 1348 et dans les années suivantes, à les localiser dans les verrières qui ornent encore aujourd'hui les six baies de la chapelle de Sainte-Catherine et qui représentent les douze apôtres, sainte Madeleine et sainte Marguerite, et à restreindre ainsi la part de ce verrier à l'exécution de ces vitraux. Cette chapelle a été construite entre 1328 et 1353 et a pu conséquemment être décorée par Jean dont l'existence est certaine en 1348.

Si cette hypothèse, la plus judicieuse qui ait été faite, est acceptée, il en ressort un fait capital, c'est que l'ouvrier des verrières de la chapelle de Sainte-Catherine n'a pas mis la main aux autres verrières de la cathédrale. Les verrières de cette chapelle sont, en effet, d'une

(1) GUERBER, *Essai sur les vitraux de la cathédrale*. p. 91.

(2) *Revue d'Alsace*, ann. 1853, p. 5.

composition et d'une exécution inférieures à celles des autres vitraux appartenant au XIV^e siècle dans la cathédrale de Strasbourg; les émaux noirs ont subi une altération prématurée, les figures, les mains, la barbe des personnages, forment de lourdes masses colorées dépourvues de l'animation et du modelé qui, dans les autres ouvrages de la même époque, sont produits par l'emploi des traits bruns ou noirs habilement distribués. Je redoute assurément de déranger la conviction publique qui s'accomode depuis près d'un siècle d'un Jean de Kirchheim projetant sur notre histoire une figure de premier ordre. Mais l'appréciation impartiale du document de 1348 et l'étude comparée des verrières de la cathédrale ne permettent pas de maintenir Jean de Kirchheim comme notre verrier le plus éminent et le plus fécond. Les maîtres qui ont composé les splendides vitraux de Strasbourg sont encore à découvrir. On ne doit pas désespérer d'en retrouver quelques-uns dans nos papiers historiques encore imparfaitement vérifiés.

En attendant que ces révélations tant souhaitées viennent enrichir notre histoire artistique, Jean de Kirchheim restera notre plus ancien peintre-verrier connu. Il était incontestablement un artiste, composant lui-même ses tableaux vitrés, disposant ses sujets, inventant l'ornementation qui devait en rehausser l'effet, ayant ses principes propres sur la combinaison des formes et sur l'agencement expressif des couleurs. L'on ne peut douter que son époque lui ait reconnu l'importance et la dignité d'un véritable maître de l'art, puisqu'il est le premier verrier auquel on a accordé le titre significatif de peintre de vitraux, *pictor vitrorum*. Sans prétendre, comme on le fait trop souvent, que cette formule contient un élan d'admiration exceptionnelle, on doit pourtant y reconnaître l'hommage décerné à un

mérite supérieur. Franz Kugler semble avoir complètement perdu de vue cette qualification caractéristique, lorsqu'il a inconsidérément hésité à voir un peintre-verrier dans Jean de Kirchheim qu'il voulait réduire au personnage d'un simple vitrier (1).

Nous n'avons absolument sur la personne et la vie de Jean de Kirchheim que le strict renseignement fourni par le testament de 1348. Cependant un ouvrage tout récent nous apprend qu'il existait en 1408 et en 1435, sur le Marché-aux-poissons (*Fische.nerket*) de Strasbourg, une maison connue sous le titre « *Zu dem von Kirchheim* » et que cette maison était possédée déjà en 1306 par un tailleur du nom de Jean de Kirchheim (2). L'identité de nom, si démonstrative dans les temps anciens, ne permet-elle pas de supposer que notre verrier était le fils ou le petit-fils du tailleur de Kirchheim établi à Strasbourg au commencement du xiv^e siècle ? La dénomination conservée à la maison au xv^e siècle n'est-elle pas la preuve qu'un homme notable l'a habitée, un souvenir se rattachant à l'artiste plutôt qu'à l'artisan obscur venu d'un village voisin ? Cela paraît fort vraisemblable.

D'autres désignations, rappelant l'exercice de la vitrerie, nous indiquent quelques sièges probables de peintres-verriers au xiv^e siècle. Les Arcades (*Erweis-loube*) avaient deux maisons dont l'une était appelée, en 1391, le *Glashofe*, et l'autre, en 1399, *Zu dem Glaser*. La rue actuelle des Hallebardes, alors *Sporergasse*, avait également, en 1357, une maison dite *Zu dem Glaser* (3).

(1) FR. KUGLER, *Kleine Schriften*, II, 577.

(2) *Strassburger Gassen- und Häuser-Namen*, p. 61.

(3) *Ibidem*, p. 60 et 161.

JEAN SWARTZE, ORFÈVRE A COLMAR.

Cet orfèvre, qui était venu d'Ulm, se fit admettre dans la bourgeoisie colmarienne le samedi après la fête de sainte Agnès (22 janvier) de l'année 1368. Il demeurait au faubourg de Deinheim, dans la maison dite *Zem Kirsebóme* (1).

NASELOSE, ORFÈVRE A COLMAR.

L'urbaire de Saint-Martin de l'année 1371 (2) mentionne la redevance due au chapitre de cette église par une maison sitnée entre la porte intérieure et la porte extérieure de Deinheim et appartenant à un orfèvre qui n'est pas désigné nominativement, mais seulement indiqué par un sobriquet : « *Item von des Naseloses Golts-« miden hus.* » On peut croire que cette expression de *Naselse* (qui est privé de nez) désigne un orfèvre qui avait perdu cet organe soit par un accident, soit par une de ces maladies cancéreuses si communes au moyen-âge. Peut-être même n'était-il qu'ontrageusement camard. Quoiqu'il en soit, chez lui, le surnom dérivé d'une infirmité a absorbé le nom patronymique et le prénom, et il ne prend place dans notre galerie qu'avec le sobriquet durement moqueur de l'*orfèvre sans nez*, que ses contemporains lui avaient infligé. D'après une mention que j'ai rencontrée dans les documents du XIV^e siècle,

(1) *Rôle des admiss. à la bourgeoisie*, ann. 1368. Arch. de Colmar.

(2) *Urbaire de Saint-Martin de 1371*. Arch. de Colmar.

aux archives de la ville de Colmar, l'orfèvre Naselose était de Saint-Hypolite.

NIESSE, SCULPTEUR EN PIERRE A COLMAR.

Ce sculpteur me paraît plus ancien que Mathis et Hermann de Lohre, car il ne figure point sur les rôles d'admission à la bourgeoisie de Colmar que nous possédons et qui commencent à l'année 1361. Il était donc déjà incorporé à la bourgeoisie colmarienne antérieurement à cette époque et son nom était porté sur un rôle qui ne nous est point parvenu.

Le document qui nous signale Niesse est l'ancien *urbair* de Saint-Martin, de 1371, qui parle d'une rente due par la cour du sculpteur Niesse « *von Niesses des Steinmetzen hæfelin* (1) ».

Il a dû être employé aux travaux de l'église de Saint-Martin. Les ouvrages à exécuter aux édifices religieux étaient, sans aucun doute, l'objet principal de la profession de ces sculpteurs, mais ne les empêchaient pas de consacrer, selon les besoins de l'époque, leur art à la construction des édifices civils, publics ou particuliers.

RUOLMAN, ORFÈVRE A COLMAR.

On lit dans l'*urbair* de Saint-Martin de Colmar (2), dressé en 1371, que la maison de l'orfèvre Ruolman située près de la Halle-aux-plaids (*by der Richtlowbe*) doit

(1) *Urbair de Saint-Martin dressé en 1371*, Vol. 1^{er} sur parchemin. Archives de la ville de Colmar.

(2) *Urbair de Saint-Martin de 1371*. Archives de Colmar.

une redevance au chapitre. Le rôle des réceptions dans la bourgeoisie ne mentionnant pas cet orfèvre, on doit conclure de ce silence que son établissement et son agrégation au corps communal sont antérieurs à l'année 1361.

HENRI, PEINTRE A COLMAR

L'urbair de Saint-Martin de Colmar, dressé en 1371, mentionne cet artiste dans les termes suivants : « *Von Meisters Heinrichs hus des molers nehent Hugelmann Negellin* (1). »

Maître Henri était probablement un de ces maîtres de la peinture monumentale que l'Alsace compta en grand nombre au XIV^e siècle. Il ne nous est connu par aucun travail de son art qui lui soit personnellement attribué. Il a été, sans doute, employé à l'ornementation de l'église de Saint-Martin dont Guillaume de Marbourg avait récemment achevé le chœur. Cette église, comme toutes les autres, a, en effet, porté des peintures à différentes époques. Les plus anciennes, qui peuvent bien remonter à Henri, ont été rafraichies et restaurées en 1559 par Hans Gering de Colmar, et après sa mort, la même année, par David Wechtlin, que le magistrat de Colmar fit venir de Brisach où il travaillait (2).

La maison de maître Henri, d'après les indications de l'urbair cité, était située *vor dem Stocke*, c'est-à-dire dans la rue qui longe le palais de la Cour d'appel.

(1) *Urbair de Saint-Martin*, mss. s. parch. f°. Archives de la ville de Colmar.

(2) *Protocol. du magistr. de Colmar*, ann. 1559, f° 448. Arch. de la ville de Colmar.

HEINTZEMANN, SCULPTEUR EN PIERRE A STRASBOURG.

Il existait à la fin du xiv^e siècle (1390) à Strasbourg, dans la rue appelée alors *Kurdeuengasse*, aujourd'hui la rue du *Maroquin*, une maison que les documents de l'époque désignent sous le titre *Zu dem Steinmetz* « au tailleur de pierre ». Elle appartenait en 1372 à Heintzemann surnommé le *Steinmetz*, et c'est de lui, selon toute apparence, qu'elle a pris cette dénomination. Heintzemann paraît avoir été un sculpteur en pierre d'un certain renom ; c'est du moins ce que l'on peut induire de la désignation publique que sa maison avait reçue. Le choix qu'il fit d'une demeure dans le voisinage immédiat de la cathédrale indique aussi qu'il était employé aux travaux de décoration de cette église. Il fut un de ces imagiers sans histoire et presque toujours sans nom qui dévouèrent obscurément leur talent et leur vie à l'ornementation des monuments commencés dans la grande époque ogivale.

Cet artiste, dont le temps d'exercice coïncide avec les travaux de Jean Hultz le vieux et des Junckher de Prague, ne m'est connu que par le souvenir qui vient d'être rappelé (1). Il était bourgeois de Strasbourg, comme le prouve le titre que lui donne la mention relevée en 1372.

La maison *Zu dem Steinmetz* a été l'origine du nom de la ruelle des *Tailleurs de pierre* qui relie encore actuellement la rue du *Maroquin* à celle de l'*Hôpital*.

(1) *Strassburger Gassen- und Häuser-Namen im Mittelalter*, p. 104.

JEAN DE SCHAFTOLSHEIM, MOINE AUGUSTIN
DE STRASBOURG, ARCHITECTE.

Ce religieux de la maison des augustins de Strasbourg a laissé une double trace dans l'histoire intellectuelle de l'Alsace. Issu de la famille noble de Schaftolsheim, qui ne s'éteignit qu'en 1444, il entra chez les augustins, était lecteur de son couvent en 1363, vicaire et pénitencier du diocèse. Il embrassa avec ardeur les idées du spiritualisme exagéré des « *Amis de Dieu* » qui agitèrent si vivement les imaginations de l'époque, sous la direction mystérieuse et irrésistible de Nicolas de Bâle, caché dans les solitudes de l'Oberland. Dans un de ces élans impétueux qui portent les âmes tendres vers le surnaturel, Jean de Schaftolsheim avait supplié Nicolas de se révéler à lui ; mais le chef des « *Amis de Dieu* » avait rejeté sa prière, et s'était contenté de lui faire parvenir des conseils sur la direction religieuse de sa vie. Il se lia aussi d'une étroite amitié avec ce personnage étrange de notre vieille histoire religieuse, Rulman Merswin, qui fut changeur et banquier jusqu'à quarante ans et qui acheva son existence dans le couvent du *Grüne Wærth* de Strasbourg, macérant son corps, perdu dans les abîmes de la contemplation et de l'amour divin, écrivant des traités ascétiques en langue populaire. Après la mort de son ami, Jean de Schaftolsheim traduisit en latin, à l'usage des savants « qui n'avaient pas de goût pour les livres en langue allemande », le traité de Merswin (1) intitulé les « Neuf Rochers » (*die Neun Felsen*).

(1) SCHMIDT, *Rulman Merswin*, p. 26.

Le doux visionnaire du couvent des augustins appartenait aussi à l'art. Il bâtit en 1374, dans le jardin de son monastère, une chapelle dite du Saint-Sépulcre, sur le modèle de celle de Jérusalem (1). Elle était remarquable par la grâce et l'élégance de son architecture. Nos écrivains ne mettent pas en doute que Jean de Schaftolsheim en avait dessiné le plan et dirigé la construction. Il fut un des moines artistes formés dans les écoles des ordres mendiants de Strasbourg.

Il ne reste plus de traces de l'œuvre architecturale de Jean de Schaftolsheim. Convertie en magasin à poudre par une décision du magistrat, en 1578, la chapelle du Saint-Sépulcre des augustins a été démolie, à la fin du xvii^e siècle, pour faire place aux constructions du couvent des religieuses de la congrégation de Notre-Dame, au Faubourg-Blanc. Grandidier pensait que l'on avait sauvé de la destruction le groupe de sculpture qui ornait cette chapelle et qui représentait le Christ au jardin des oliviers. Selon cet auteur, ce serait celui qui se trouve actuellement dans la chapelle souterraine du Saint-Sépulcre de la cathédrale. Grandidier a commis une erreur. Le monument sculpté qu'il croyait tiré de la chapelle des augustins provient du cimetière de Saint-Thomas où il fut élevé, vers la fin du xv^e siècle seulement, par la munificence d'un bourgeois de Strasbourg nommé Røder (2).

HENRI ARNOLT, ARCHITECTE DE L'ŒUVRE DE
SAINT-MARTIN DE COLMAR.

Nous avons vu que le chœur de l'église de Saint-

(1) GRANDIDIER, *Essais sur la cathèdr.* p. 343. — KÖNIGSHOV-SCHILTER, *Chronick*, p. 281.

(2) SCHNÉEGANS, *L'église de Saint-Thomas*, p. 74.

Martin de Colmar a été construit en 1355 par Guillaume de Marbourg. Il était, sans doute, achevé, lors de la mort de cet architecte arrivée à Strasbourg en 1366. Le premier architecte que nous révèlent les documents de Colmar, après Guillaume de Marbourg, est maître Henri Arnolt. Nous ne savons s'il fut le successeur immédiat de Guillaume, ni combien de temps dura sa maîtrise ; nous ignorons de même quels furent ses travaux. Son nom n'apparaît que dans la seule année 1378 (1) ; mais il est évident que sa maîtrise ne doit point être renfermée dans ce laps de temps si restreint. Malgré l'ignorance où nous sommes de la part qu'il prit au développement de Saint-Martin, nous devons associer son nom à l'histoire de ce monument.

CLAUSS, DE WISSEMBOURG, PEINTRE A BÂLE.

Cet artiste, qui était natif de Wissembourg, et qui s'exerça, comme tous les peintres de son temps, principalement dans les fresques ou l'ornementation architecturale, fut reçu bourgeois de la ville de Bâle en 1378 (2). Il ne nous est parvenu aucun renseignement sur ses œuvres ; il travailla, selon toute vraisemblance, à la décoration de la cathédrale et des églises conventuelles de Bâle.

MAÎTRE HANNS, ORFÈVRE A COLMAR.

Le rôle des admissions dans la bourgeoisie de Colmar (3) mentionne, à l'année 1381, maître Hannus avec la

(1) *Curiosités d'Alsace*, I, 324.

(2) *Basler Taschenbuch*, ann. 1856, p. 170.

(3) *Rôle des admissions à la bourgeoisie*, ann. 1381. Archives de Colmar.

qualification latine d'*aurifaber*. L'obituaire de Saint-Martin (1) nous apprend qu'il demeurait devant le monastère des augustins (*vor den Augustinern*) et qu'il mourut en 1395, après avoir fait un legs à l'église de Saint-Martin. Je pense du moins que l'indication d'un *aurifaber vor den Augustinern* se rapporte à l'artiste déjà désigné sous ce titre latin dans le rôle des réceptions et sous le nom de Ilanus. Il me paraît impossible d'en faire deux personnes.

JACQUES RENTZELIN, DE ROUFFACH, SCULPTEUR
EN PIERRE A BÂLE ET A COLMAR.

Le tremblement de terre qui détruisit presque toute la ville de Bâle, dans la nuit de la Saint-Luc de l'année 1356, et qui renversa toutes les parties supérieures de la cathédrale, ouvrit un large sillon de travail pour de nombreuses années. Des tailleurs de pierre, des sculpteurs d'ornement, des architectes, des artistes de tout genre, s'y rendirent de toutes les parties de l'Allemagne et y trouvèrent de l'emploi. Parmi ceux que l'Alsace y envoya et qui prirent part à ce mouvement de reconstruction si considérable et si prolongé, figure un sculpteur ornemaniste de Rouffach, Jacques Rentzelin. Formé dans les ateliers de Saint-Arbogaste de Rouffach, et ayant travaillé à cette église, il alla s'établir à Bâle où il acquit le droit de bourgeoisie en 1373 (2). Après un séjour de huit années à Bâle, il revint en Alsace. Soit que Rouffach n'offrit plus un aliment suffisant à son activité, soit que d'autres sollicitations l'aient détourné

(1) *Obituarium S. Martini*. Même dépôt.

(2) *Basler Taschenbuch*, ann. 1856, p. 173.

de sa ville natale, nous le voyons en 1381 à Colmar, où il se fit recevoir dans la bourgeoisie : « *Jecklin Rentzelin* » « *de Rufach factus civis uff sime huse zem hase nebent* » « *dem huse zem Goiche vor der metzige ; dedit X schilling* (1). » Le rôle des réceptions ne mentionne point sa qualité, mais son identité avec l'artiste qui s'était fait admettre à Bâle en 1373 est incontestable. A Bâle, il figure sous le nom de *Jacob Rentzli von Rufach, Steinmetz*, et à Colmar sous celui de *Jecklin Rentzelin de Rufach*. Jecklin est un des diminutifs alsaciens du nom de Jacques.

Rentzclin fut, comme les autres sculpteurs d'ornement que j'ai cités, attaché aux travaux de l'église collégiale de Saint-Martin.

SARRAZ, ORFÈVRE A COLMAR.

En l'année 1382, le rôle des admissions à la bourgeoisie de Colmar (2) mentionne l'agrégation d'un individu nommé Louis et le document le qualifie de fils de l'orfèvre surnommé Sarraz. Je n'ai trouvé que cette mention indirecte sur l'orfèvre Sarraz, établi probablement depuis longtemps à Colmar. Faut-il voir, dans son surnom de Sarraz, l'indice d'une origine moresque ou espagnole ou un souvenir des voyages qu'il aurait faits soit en Orient, soit au-delà des Pyrénées ? Questions indécises, mais dans lesquelles apparaît comme une quasi-certitude l'influence de certains éléments étran-

(1) *Rôle des admiss. à la bourgeoisie de Colmar*, ann. 1381. Arch. de la ville de Colmar.

(2) *Rôle des admiss. à la bourgeoisie*, ann. 1382. Arch. de Colmar.

gers qu'on peut rapporter ou à la naissance de l'artiste ou au caractère de ses travaux. Malheureusement il ne nous reste aucune indication sur les ouvrages que les orfèvres de Colmar du XIV^e siècle ont exécutés. On est réduit à admettre qu'ils ont travaillé à la fois pour la noblesse des châteaux environnants, pour la bourgeoisie riche, si encline, à cette époque, à l'orgueil des bijoux somptueux, et surtout pour les églises et les monastères.

La famille des Sarraz s'est maintenue à Colmar pendant longtemps. En 1392, on trouve la fondation, dans l'abbaye de Pairis, d'un anniversaire en mémoire d'un Louis Sarraz, peut-être celui-là même qui avait été reçu bourgeois en 1382 et qui peut s'être retiré dans ce monastère (1), et un urbaire de Saint-Martin de l'année 1441 parle d'un autre Louis Sarraz, alors encore en vie, mais sans s'expliquer sur la profession qu'il exerçait (2).

LAUWELIN CLAMMAN, PEINTRE OU ORFÈVRE,
A STRASBOURG.

Cet artiste, dont je n'ai pu déterminer exactement la profession, fut élu au grand-sénat de la ville de Strasbourg (3), en l'année 1383, par la tribu des orfèvres et des peintres (*von den Goltsmiden und Schiltern*). Il était de la même famille que le sculpteur-peintre André Clamman, peut-être son père ou son frère.

(1) *Tabula mortuor. monast. Parisiens.* f° 53. Archiv. départ. du Haut-Rhin.

(2) *Urbaire de Saint-Martin* de 1441, f° 80. Arch. de la ville de Colmar.

(3) SCHERZ, *Glossar. medii ævi.* p. 1403.

COINROT, DE STRASBOURG, SCULPTEUR D'ORNEMENT
A TROYES.

Les comptes de la cathédrale de Troyes (1) mentionnent, à l'année 1384, un tailleur d'images en pierre qui travailla à cette église en même temps qu'un certain Jean de Cologne. Le document lui donne le nom de *Coinrot de Strambourg*. *Coinrot* est une des formes françaises du nom de Conrad ; quant à la corruption *Strambourg*, elle ne parvient pas même à faire douter du lieu d'origine de cet ouvrier.

Coinrot ne travailla que deux semaines pour l'œuvre de Saint-Urbain, confondu sur les états de paiement des salaires avec les simples maçons et ne gagnant pas plus qu'eux.

On a essayé, avec beaucoup de réserve il est vrai (2), de présenter ce Conrad de Strasbourg comme étant le même personnage que Conrad Franckenburger, qui fut appareilleur à Notre-Dame de Strasbourg au commencement du xv^e siècle. Une rencontre fortuite des mêmes prénoms, surtout à cette époque, ne doit pas servir de motif à des suppositions aussi incertaines.

Si nous avons jamais un dépouillement des anciens comptes des cathédrales françaises et allemandes, nous trouverons certainement un grand nombre d'artistes de notre pays employés à leur construction et à leur ornementation.

(1) *Mém. de la Soc. des antiq. de France*, 1849, p. 41.

(2) *Revue d'Alsace*, 1852, p. 421, 524.

HANS WERLIN, ARCHITECTE DE L'ŒUVRE DE SAINT-THIÉBAUT DE THANN.

A l'entrée de la vallée de Thann se profile pittoresquement sur un délicieux paysage de montagne une jolie église qui porte les caractères de l'architecture ogivale secondaire, et, chose remarquable, dans ses parties les plus belles, ceux de la quatrième époque.

L'on a beaucoup exagéré le mérite de cette église. La routine artistique s'obstine à la comparer à Notre-Dame de Strasbourg et à la cathédrale de Fribourg. Rien n'est plus arbitraire. L'église de Saint-Thiébaud de Thann ne ressemble en rien à ces deux monuments. Ce qui a accrédité la fausse idée de ces ressemblances, c'est le spectacle de la flèche de Thann, taillée à jour, comme celle de Fribourg, mais sur un dessin bien différent, et surtout la tradition entièrement controuvée de la rédaction des plans de Saint-Thiébaud par Erwin de Steinbach. Une flèche, reproduction inspirée par la célébrité alors semi-séculaire de celle de Strasbourg, et un nom emprunté par l'imagination des chroniqueurs, voilà les seuls titres d'une erreur que personne ne s'est encore donné la peine de dissiper et qui se répète de livre en livre depuis trois siècles.

Otez à Saint-Thiébaud sa tour, qui est du xvi^e siècle, vous n'aurez plus qu'une église gothique d'une conception ordinaire, de proportions étroites, et sans aucune beauté particulière à l'intérieur. Ce qu'elle offre de mieux, et ce qui a été le moins remarqué, ce sont ses deux portails, le grand à l'ouest, et le latéral au nord : celui-ci très-riche et d'un style encore pur, celui-là, d'une étude plus compliquée, d'une ornementation plus surchargée, d'un symbolisme plus ambitieux, et par

conséquent d'un effet artistique général moins satisfaisant, surtout si l'on remarque les incohérences qui existent, d'une part, entre les croisées qui sont inégales, et, d'autre part, entre les contreforts qui sont dissemblables.

L'histoire de ce monument est fort incertaine, et la légende qui en attribue les plans à Erwin a encore concouru à y répandre des doutes et des obscurités. Une fois que le nom du grand architecte eût été faussement lié à cet édifice, l'imagination s'est efforcée de l'y retenir. Erwin n'a donné aucun plan pour l'église de Saint-Thiébaud. Il suffit de la considérer pour reconnaître qu'elle ne porte en rien l'empreinte de son style et de son génie. La nef ne fut commencée que quatorze ans après sa mort, et si les dates qu'on assigne à la construction des portails tombent encore dans l'époque de l'exercice de sa maîtrise, il est aisé de s'apercevoir que ces parties s'éloignent complètement de l'idée qui a dominé la création des portails de la façade de Notre-Dame de Strasbourg. Le nom d'Erwin n'a été mêlé à l'histoire de la construction de Saint-Thiébaud que par l'imagination, et cette fable s'est édifiée sur la circonstance unique que l'église de Thann a été décorée d'une flèche qui rappelle plus ou moins celle de Strasbourg. Mais quand on sait que la flèche de Strasbourg n'est pas une conception d'Erwin, et que celle de Thann est une œuvre du xvi^e siècle, la fable d'Erwin se dissout, et il devient évident que ce maître est entièrement étranger au travail qui a été le prétexte unique pour rattacher son nom à ce monument.

Nous n'avons qu'un seul document qui nous renseigne sur la construction de Saint-Thiébaud, et il est d'une autorité qui n'est pas toujours rassurante; c'est la *Chronique des Franciscains de Thann*. Cependant, malgré les

remaniements qu'elle a subis, et les interpolations que la crédulité s'y est permises, il faut admettre qu'elle nous a conservé la vérité sur les faits essentiels, et particulièrement sur l'histoire de l'église de Saint-Thiébaud et de ses développements. Ses mentions sur cet important sujet doivent être tirées de documents anciens et authentiques, ou empruntées à une tradition qu'on n'avait aucun intérêt à défigurer. D'ailleurs, à part l'intervention légendaire d'Erwin, les données de cette chronique sur l'église de Saint-Thiébaud ne sont point contredites par le jugement que suggère l'examen de l'édifice considéré au point de vue de l'histoire de l'architecture. Je suivrai donc la *Chronique des Franciscains de Thann*.

Le projet d'élever une église monumentale à Thann remonterait à l'année 1275. Le concours de pèlerins qui se faisait à la chapelle où l'on conservait le pouce de saint Thiébaud, évêque d'Eugubine, aurait déterminé ce projet. Dès cette année, on aurait commencé à réunir et à tailler les pierres nécessaires pour le monument. En 1307, le grand portail, commencé depuis longtemps, recevait ses statues ornementales. Trois ans après, les portails latéraux étaient terminés et l'on jetait les fondations d'une nef. Mais, en 1332, elle fut jugée insuffisante et l'on commença la nef actuelle qui était achevée et couverte en 1344, année qui vit disparaître la chapelle primitive de 1161, d'abord conservée sous la nef nouvelle. La consécration de l'église eut lieu le 18 février 1346. En 1351, on posa les fondements de la tour et du chœur. Ces travaux ne marchèrent qu'avec une extrême lenteur; la peste de 1358⁽¹⁾, des tremblements de terre et

(1) *Annalen der Baarfüßern zu Thann*, I, p. 192, 279, 287, 330, 347, 351, 354, 372, 387, 398.

les dévastations des routiers anglais les interrompirent à plusieurs reprises.

Je m'arrête ici. La chronique ne prononce le nom d'aucun architecte qui aurait présidé à ces travaux. La première mention qu'elle fait d'un maître de l'œuvre ne se trouve que sous l'année 1386 (1); encore n'est-elle qu'accidentelle. En donnant l'état des préposés de la ville à cette époque, elle fait figurer maître Hans (Jean) Werlin en qualité d'architecte de l'œuvre de Saint-Thiébaud. Il n'existait plus en 1398, car à cette date la maîtrise était entre les mains de Choueman Bircklin (2). Le document ne donne aucun détail sur les travaux de Hans Werlin et il faut poursuivre jusqu'à l'année 1421 pour trouver une nouvelle mention relative aux constructions de l'église. « En cette année 1421, » dit la chronique, on acheva le beau chœur de Saint-Thiébaud et l'on atteignit la première galerie de la « tour (3). » On avait employé soixante-dix ans à cette construction.

De 1351, époque où furent posées les fondations du chœur, à 1386, année où nous trouvons Hans Werlin en fonctions, il s'est écoulé trente-cinq années. Sans doute, il n'est pas matériellement impossible que Werlin soit l'auteur des plans du chœur et qu'il ait commencé à le construire; mais en l'absence de toute indication sur ce point, il convient de s'abstenir de toute conjecture qui n'aurait pas pour elle une suffisante vraisemblance.

Si la *Chronique des Franciscains de Thann*, au lieu de s'occuper des ravages de Tamerlan et de glaner dans

(1) *Loc. cit.* p. 411.

(2) *Idem.* p. 465.

(3) *Idem.* p. 315.

l'histoire universelle, avait porté un peu plus d'attention à ce qui se passait chez elle, elle nous eût rendu de plus grands services. Soyons lui néanmoins reconnaissants de nous avoir conservé, sans le vouloir, le nom du premier maître connu de l'œuvre de Saint-Thiébaud. C'est peu dans une histoire que notre curiosité aimerait tant à voir étendue et sûre ; mais c'est beaucoup d'apercevoir de temps en temps un rayon de lumière dans la nuit silencieuse de ces époques reculées.

ANDRÉ CLAMMAN, STATUAIRE A STRASBOURG.

L'étonnement que nous fait éprouver la rareté des mentions relatives aux statuaires du XIV^e siècle, en Alsace, s'accroît encore quand il est question de Strasbourg. Cette ville était, à cette époque, un des sièges artistiques les plus importants de l'Allemagne ; la construction de sa cathédrale et de ses églises y avait développé nécessairement une activité de production éclatante dans tous les arts qui concourent à compléter les effets de l'architecture, dans tous les arts décoratifs. Cette influence naturelle, cette prépondérance, en avaient fait le centre de toute la vie artistique de la province et même de tout le rayon germanique qui s'étendait au nord jusqu'à Mayence, à l'est jusqu'à Ulm et Augsburg, au midi jusqu'à Bâle. L'essor de la statuaire y est richement marqué par des œuvres, mais par des œuvres anonymes ; il n'y est que très-faiblement représenté par des noms d'artistes ayant laissé la trace de leur individualité, le souvenir d'une renommée personnelle.

A Strasbourg, la première moitié du XIV^e siècle ne nous donne aucun nom de statuaire ; le milieu de ce siècle nous offre le seul Wœlfelin de Rouffach ; la

dernière moitié ne nous fournit que quatre artistes, André Clamman, Mathias Dunder, Pierre Honowe et Betzinger. Ce maigre contingent répond à nos connaissances actuelles, non à la réalité historique.

André Clamman vivait dans la seconde moitié du xiv^e siècle. Son existence nous est révélée par une décision que le magistrat de Strasbourg rendit le vendredi avant le dimanche de *Judica* de l'année 1427 (1) sur un débat dont je parlerai à l'article de Pierre Jærche.

Ce document rappelle le souvenir de maître André Clamman en le qualifiant de *Bildsnyder* du temps passé, expression qui caractérise spécialement un statuaire en bois, un tailleur d'images. Il faisait partie de la corporation des peintres, comme tous les sculpteurs de figures ou d'ornements. Il savait orner et peindre ses ouvrages, talent qui n'était pas toujours réuni à celui de la statuaire, comme le prouvera l'exemple de Jærche et d'André de Herde. Sa célébrité comme peintre semble même avoir balancé celle qu'il s'était acquise dans la statuaire, car, dans une autre décision rendue par le magistrat entre le chapitre de Saint-Thomas et la tribu des jardiniers, le 7 septembre 1402, au sujet des dîmes de l'église de Sainte-Aurélie, Clamman est désigné sous le titre de peintre « *Andreas Clamman der moler* (2) ».

Ce dernier document nous apprend que Clamman vivait encore en 1402. Cette indication et les termes de la décision de 1427, qui en fait un *maître du temps passé*, placent avec toute certitude Clamman dans la seconde partie du xiv^e siècle.

Nous venons de voir que Clamman peignait lui-même ses statues, et que son talent sous ce rapport lui avait

(1) *Curiosités d'Alsace*, I, 399.

(2) HEINEMANN, *Die Kirche Sanct-Aurelien*, I, p. 101.

procuré la réputation d'un peintre proprement dit. L'usage de colorer les statues vient de l'antiquité. Les Grecs peignaient leurs statues, et cette coutume avait passé chez les artistes byzantins et de ceux-ci aux artistes occidentaux, mais avec d'inévitables dépravations. Au xii^e siècle, les statuaires allemands et français revêtaient leurs figures d'une teinte uniforme, la plupart du temps d'un blanc jaunâtre, teinte enrichie, relevée par une ornementation ou un damasquinage soit en blanc ou en jaune, soit en rouge ou en vert. La coloration par des teintes variées et par des rehauts d'or ne se montra qu'après le milieu du xii^e siècle ; alors les nus furent figurés par le blanc ou des nuances très-faibles dans lesquelles se jouaient des redessinés de brun rouge. Le xiii^e siècle peignit et dora ses statues avec beaucoup de soin, en relevant les tons plats dont il couvrait les surfaces par des ombres ou des glacis foncés qu'il plaçait dans les plis ou les creux. Des effets naturels et vigoureux sortaient de cette entente savamment étudiée du contraste des couleurs. Dans les vêtements bleu clair, les plis étaient chargés d'un glacis roux, dans les rouges, c'était un glacis bleu très-foncé, dans les jaunes, un noir, dans les verts, un brun. Une loi sévère présidait à la distribution et au rapport proportionnel des nuances entr'elles. Chaque couleur avait son échelle chromatique, moins parfaite, moins étendue, que ne l'ont nos couleurs modernes, mais très-exacte, très-harmonique. Le bleu, par exemple, comportait une série de tons gradués, le pourpre, le vert, le jaune, également. Si l'artiste associait ces couleurs entr'elles, il avait soin de n'adjoindre à du bleu de la troisième puissance que du pourpre de la même tonalité, et ainsi des autres couleurs. L'harmonie était observée ; les couleurs étaient entr'elles dans un parallélisme de tons exact,

dans un rapport d'intensité et d'effet fidèle et naturel.

Plus tard, à la fin du *xiii^e* siècle, la peinture s'écarta de ces règles. Elle associa le rose et le bleu foncé, le vert clair et le pourpre sombre, le bleu de ciel et l'orangé, le gris clair et le rouge foncé, etc. ; elle essaya de faire prévaloir le contraste sur l'harmonie et l'opposition violente des tons colorés sur leur gradation mathématique. Cette innovation ne fut pas entièrement goûtée, parce qu'elle heurtait une loi fondamentale de l'art, un sentiment naturel dans l'intelligence et l'ordonnance du beau. Mais on ne se trouva plus assez fort pour revenir aux vieilles lois de la proportion byzantine. On masqua les dissonances chromatiques par des artifices. L'opposition, le contraste des tons colorés de valeurs différentes, furent conservés par les artistes du *xiv^e* siècle ; seulement on s'efforça de revêtir ces tons heurtés de détails d'ornements d'or, bruns, pourpres, noirs, bleus, de façon à dissimuler les contrastes et à rendre une unité factice à l'ensemble de la coloration des figures.

J'ai entendu beaucoup de personnes peu familiarisées avec l'histoire de l'art et dominées par les préjugés de notre époque, considérer la peinture des statues comme une dépravation du goût et le signe d'une barbarie naïve. C'est une fondamentale erreur. Les anciens, nos maîtres dans la connaissance et la pratique du beau, ne pensaient pas ainsi. Ils revêtaient leur statuaire et leur architecture d'une peinture savante et artistement calculée. Sans doute, les exemples de coloration que nous donnent les barbouilleurs de nos fabriques d'art et beaucoup de malheureux imitateurs du moyen-âge, ne peuvent qu'exciter notre mépris et nos dégoûts. Mais la peinture appliquée à la sculpture, avec intelligence, avec discernement, avec l'expérience des effets de la

couleur sur des objets modelés, avec le sentiment artistique qui anime tout, rehausse singulièrement la statuaire et lui imprime une vérité et une vie que le bois et la pierre avec leur uniformité monochrome ne lui donneront jamais.

MATHIAS DUNDER, STATUAIRE A STRASBOURG.

C'est encore au jugement rendu par le magistrat de Strasbourg, en 1427, que nous devons le souvenir de cet artiste de la seconde moitié du XIV^e siècle. Il fut ce que furent Clamman et Honowe et vécut à la même époque qu'eux. Comme eux aussi, il peignait ses statues.

PIERRE HONOWE, STATUAIRE A STRASBOURG.

Il nous est connu par le même document qui nous a transmis le souvenir d'André Clamman et est appelé comme lui un sculpteur, un tailleur d'images, *Bild-snyder*, du temps passé, c'est-à-dire de la fin du XIV^e siècle. Comme Clamman, il savait revêtir lui-même ses statues de l'ornementation polychrome qui leur assurait un caractère et une perfection complète.

BETZINGER, STATUAIRE A STRASBOURG.

Il est nommé le dernier, après Clamman, Honowe et Dunder, dans le document cité de l'année 1427, qui invoque son souvenir comme celui d'un ancien sculpteur

de figures, par conséquent de la seconde moitié du XIV^e siècle. Il peignait lui-même ses statues.

L'absence de prénom peut faire penser que son souvenir s'était affaibli et qu'il occupa dans la mémoire de ses concitoyens une place inférieure à celle qu'y avaient conservée ses confrères.

GOETZ, DE HAGUENAU, FONDEUR DE CANONS A BÂLE.

Les registres de la bourgeoisie de Bâle mentionnent ce fondeur de pièces d'artillerie en l'année 1390. Il est indiqué sous la qualification de *Büchsenmacher*, fabricant de canons (1) et les registres déterminent la ville de Haguenau comme son lieu de naissance . . . « *Gatz von Hagnau* ».

La ville de Bâle fut une des cités allemandes où l'usage de l'artillerie s'introduisit le plus anciennement. Elle possédait déjà un maître fondeur de canons en 1371 ; des inventaires de 1361 mentionnent des pièces d'artillerie qui lui sont propres (2), et, à la même époque, elle fournissait des engins de guerre aux villes voisines, notamment à Fribourg. En 1384, elle comptait trois fondeurs de canons (3).

CUNTZ, ARCHITECTE DE L'ŒUVRE DE NOTRE-DAME DE STRASBOURG.

Cuntz, le second des maîtres de l'œuvre découverts par Louis Schnéegans, figure sous l'année 1382. Il a été

(1) LUTZ, *Basler Bürgerbuch*, p. 111.

(2) SCHREIBER, *Gesch. der Stadt Freiburg*, II, 213.

(3) *Basel im XIV. Jahrhundert*, p. 122.

admis par Schnéégans dans la série des architectes de la cathédrale, son nom se trouvant porté avec la qualité d'architecte de l'œuvre sur la liste des membres du sénat de Strasbourg, après les élections de l'année 1382 (1). M. Klotz, l'honorable architecte actuel de la cathédrale, a également intercalé le nom de Cuntz dans la série qu'il a bien voulu dresser pour moi, sur la prière que je lui en ai faite. Si Schnéégans et M. Klotz ajoutent ce nom à la liste de Heckheler, c'est qu'ils y sont fondés par des raisons décisives et rassurantes.

Nous ne possédons aucune lumière sur la personne de Cuntz, ni sur le temps qu'embrasse sa maîtrise. Avant la découverte toute récente, faite par M. Hegel d'Erlangen, de la personne de Michel de Fribourg, qui prit la maîtrise le 18 juin 1383, j'étais porté à supposer que l'exercice de Cuntz s'était prolongé jusqu'à celui de Klaus de Lohre, dont on place l'avènement à une année incertaine entre 1390 et 1400. L'apparition de Michel de Fribourg détermine avec exactitude la fin de la maîtrise de Cuntz. Celle-ci avait cessé le 18 juin 1383. Seulement nous ne savons pas quand elle a commencé. La présence du nom de Cuntz sur la liste des membres du sénat en 1382 est une preuve qu'il régissait à cette époque les travaux de la cathédrale, mais cette indication n'emporte nullement que sa régence ait commencé alors. Son point de départ peut être beaucoup plus ancien, et il est probable qu'il en est ainsi.

A l'époque où Cuntz tenait l'office de maître de l'œuvre, le projet d'élever la pyramide de la cathédrale ne présentait plus rien de conjectural et de douteux. Le temps et les circonstances pouvaient l'entraver et le rejeter dans les contingents de l'avenir, mais tout se pré-

(1) SCHNÉÉGANS, *Essai sur la cathéd. de Strasb.* p. 30.

paraît pour son exécution et y convergeait. On paraît s'être aperçu vers cette époque que l'isolement des deux tours, achevées depuis 1365, était un obstacle matériel à la poursuite du nouveau plan. Cuntz y pourvut en imaginant de combler le vide au-dessus de la rosace et de relier ainsi les deux tours en les appuyant sur une puissante masse intermédiaire. Il commença la construction du massif disgracieux, mais inévitable, du troisième étage de la façade centrale de Notre-Dame. La certitude que ce massif intermédiaire n'a été construit qu'après l'achèvement des tours résulte du caractère même de l'architecture, de sa liaison relativement imparfaite avec les tours, de la présence de fenêtres achevées et d'ornements complètement finis du côté qui a subi l'occultation, et des traces de l'action atmosphérique directe sur les parties aujourd'hui masquées.

MICHEL DE FRIBOURG, ARCHITECTE, MAÎTRE DE
L'ŒUVRE DE NOTRE-DAME DE STRASBOURG.

Le nom de ce maître de l'œuvre de Notre-Dame de Strasbourg est une conquête toute nouvelle. Nous la devons à M. Hegel, professeur à l'université d'Erlangen. En recherchant les documents historiques dont il se proposait d'enrichir l'édition qu'il vient de donner des deux chroniqueurs strasbourgeois Closener et Kœnigshoven, M. Hegel a rencontré heureusement, dans un volume des archives de la ville, un traité passé entre la fabrique de la cathédrale et un architecte du margraviat de Bade, pour la conduite des travaux de Notre-Dame de Strasbourg. Ce traité est daté du jeudi avant la fête de la Nativité de saint Jean-Baptiste de l'année 1383, c'est-à-dire du 18 juin. Il constate la prestation

de serment de Michel de Fribourg, en qualité de maître de l'œuvre de Notre-Dame de Strasbourg, et l'engagement que prend cet artiste de servir fidèlement et loyalement cette institution. Je donne la traduction de ce curieux document demeuré inconnu jusqu'à présent :

« Il est à savoir que maître Michel de Fribourg, le
« maître de l'œuvre de Notre-Dame de Strasbourg, a
« juré en invoquant les saints d'être fidèle et dévoué à
« ladite œuvre de Notre-Dame et de faire et d'accomplir
« fidèlement tout ce qui est du service de ladite œuvre,
« en tant qu'il jugera, sur la foi de son serment, que
« c'est ce qu'il y a de plus utile et de mieux pour ladite
« œuvre et ladite bâtisse. De plus, partout où il exécutera des travaux aux gages de ladite œuvre, n'importe
« où, ni lui ni ses subordonnés ne devront, en aucun
« cas, tailler, ni rien faire qu'avec le congé, du su et sur
« l'ordre du receveur de Notre-Dame en exercice, sans
« aucune fraude. Ledit maître Michel et ses subordonnés ne devront non plus donner, ni prêter à personne
« quoi que ce soit des choses appartenant à ladite
« œuvre, ni entreprendre de travail en quelque lieu ou
« pour quelque bâtisse que ce soit, à moins du congé,
« du savoir, du consentement et de la permission du
« receveur de Notre-Dame en exercice, le tout sans
« aucune fraude. Il ne devra non plus entreprendre, ni
« se permettre d'entreprendre aucune bâtisse dans
« l'œuvre sans le congé, le su et l'ordre du receveur et de
« l'administrateur de ladite œuvre de Notre-Dame qui
« seront pour lors en exercice, sans aucune fraude. Et
« tout ce qui précède chaque maître de l'œuvre de
« Notre-Dame devra à l'avenir, en invoquant les saints,
« jurer de l'observer lorsqu'il sera reçu et admis comme
« maître de l'œuvre de Notre-Dame, sans aucune

« fraude. Fait le prochain jeudi avant la Nativité de
« saint Jean-Baptiste l'an mil CCCLXXX trois (1), »

D'après cet acte, Michel de Fribourg prit la maîtrise de Strasbourg le 18 juin 1383. Il succéda donc, on ignore à la suite de quel événement, à Cuntz, architecte avéré de la cathédrale en 1383. Nous ne savons point combien de temps Michel conserva la maîtrise. Dans l'état actuel des renseignements historiques sur les architectes de Notre-Dame, il est difficile d'affirmer qu'il garda la direction des travaux jusqu'à l'avènement de Klaus de Lohre, qui apparaît entre 1390 et 1400. On peut toutefois admettre le fait comme vraisemblable, tant que des découvertes ultérieures n'auront point introduit un maître intermédiaire entre Michel de Fribourg et Klaus de Lohre.

L'acte d'assermentation de Michel comme architecte attitré de la cathédrale présente cette prescription remarquable qu'il lui est interdit d'exécuter aucune construction sans l'aveu et l'autorisation des directeurs de l'œuvre qui étaient des délégués du magistrat.

Aucun écrivain badois ne paraît avoir eu connaissance de l'architecte fribourgeois Michel.

Les travaux exécutés par Michel de Fribourg à la cathédrale de Strasbourg sont aussi incertains que la durée de ses fonctions. Tout ce que l'on peut conjecturer, c'est qu'il a continué après Cuntz à édifier le massif central surmontant la rose du grand portail, et qu'il s'est ainsi associé à la pensée qui a dépravé la conception d'Erwin le Grand.

(1) *Ordnung. und Mandate*, vol. xxix f° 2, aux archiv. de la ville de Strasbourg. — HEGEL, *Die Chronik von Closer und Kænigshov*. II, 1017.

NICOLAS HERZOG, ORFÈVRE A STRASBOURG.

Les archives départementales du Bas-Rhin possèdent un contrat de vente passé en 1394 par Marguerite König au profit de Nicolas Herzog, orfèvre de Strasbourg ; elle lui vend une maison sise dans la *Hawarzgasse* (1). Jusqu'à présent, c'est le plus ancien orfèvre strasbourgeois dont le nom nous soit parvenu.

(1) *Invent. somm. des arch. du Bas-Rhin*, III (G. 3648), p. 344.

FIN DU TOME PREMIER.

IMPRIMERIE DE J. B. JUNG A COLMAR.

279.037

OUVRAGES DE M. GÉRARD.

- Les Annales et la Chronique des Dominicains de Colmar.** Edition complète d'après le manuscrit de la bibliothèque royale de Stuttgart, avec traduction en regard, notes et éclaircissements (avec la collaboration de M. Liblin, directeur de la *Revue d'Alsace*). Colmar, 1854, 8°, XVII - 367 p..... 5 —
- L'ancienne Alsace à table.** Etude historique et archéologique sur l'alimentation, les mœurs et les usages éculaires de l'ancienne province d'Alsace. Colmar, 1862, 8°, X - 301 p. (Epuisé)..... 6 —
- La Bataille d'Entsheim** (1 octobre 1674). Guebwiller, 1869, 8°, 37 p. (Epuisé) 1 —
- La Bataille de Turckheim** (5 janvier 1675). Colmar, 1870, 8°, 131 p..... 4 —
- Essai d'une Faune historique des mammifères sauvages de l'Alsace.** Colmar, 1871, 8°, XII - 422 p..... 7 —
-
- Le Tome deuxième des Artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge** paraîtra le 1^{er} Janvier 1873.



